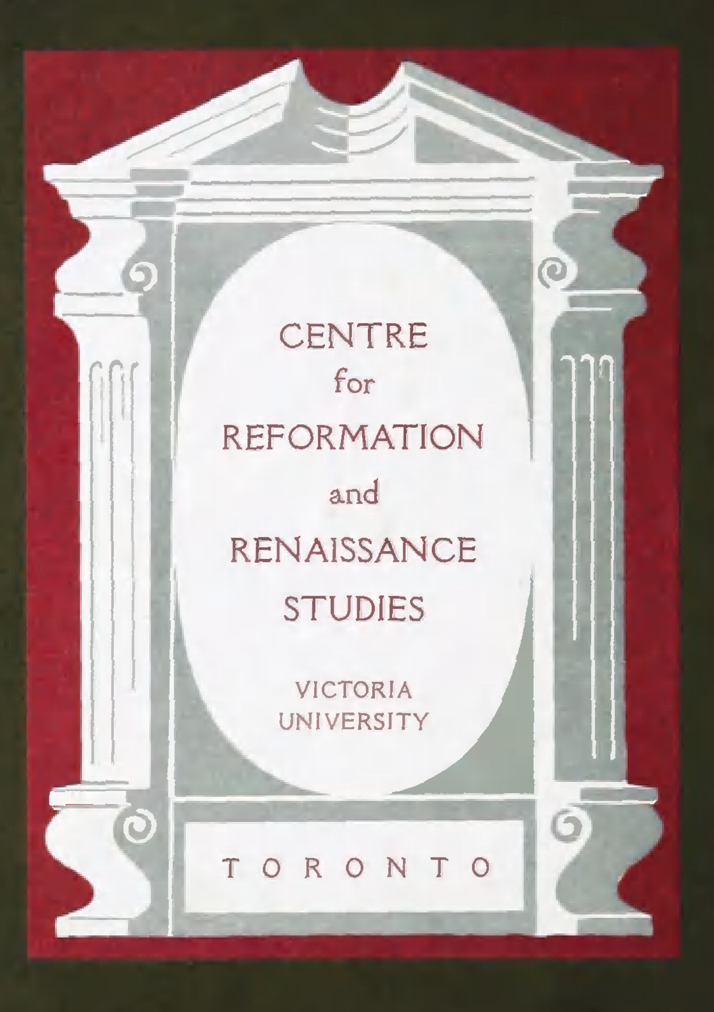
Adolf Philippi,

Die Kunst der Renaissance in Italien

I.




CENTRE
for
REFORMATION
and
RENAISSANCE
STUDIES
VICTORIA
UNIVERSITY
TORONTO





Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Erster Band



Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweite vermehrte Auflage

Erster Band

Mit 300 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

200

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Über Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei.

An Oscar Eisenmann.

Über bildende Kunst so schreiben, daß Leute von Bildung und Geschmack es gern lesen, wie jemand etwa ein gutes literaturgeschichtliches Buch liest, ist sehr schwer. Man kann den Satz auch anders wenden und sagen: was über Kunst geschrieben wird, lesen nur die, die zu dem Fache eine besondere Beziehung haben oder gewinnen möchten; für die anderen ist es zu schwer. An manchem literaturgeschichtlichen Buche kann man sich auch noch nach der Arbeit erholen, an einem kunstgeschichtlichen nicht. Schon vor langer Zeit hat ein wirklich geistreicher Mann, Detmold, der selbst einmal sehr unterhaltende Ausstellungsberichte veröffentlicht hat, behauptet, alles über Kunst Geschriebene wäre langweilig, mit alleiniger Ausnahme vielleicht von Diderots „Salons". Wie erklären wir uns das? Es wird doch so viel über Kunstgeschichte geschrieben, auch populär sein sollendes, und so viel gerade in unserer Zeit über Kunst gesprochen.

Man hat schon früh nach den Gründen jener Erscheinung gefragt und immer gefunden, daß es nur wenige Bücher gewesen sind, die sich überhaupt in Ansehen bei den Menschen, wenn auch nicht in ihrem Gedächtnis und ihrer Kenntnis, erhalten haben, Bücher, die, wie man zu sagen pflegt, unserer Literatur angehören, nicht nur den Repositorien der Fachwissenschaft. Jene berühmten „Salons" von Diderot, Ausstellungsberichte aus drei Jahren (1765—67), sind das erste derartige Buch, in dem vieles noch heute mit Genuß auch von solchen gelesen werden kann, die sich gar nicht einbilden, etwas von Kunst zu verstehen. In Deutschland erschienen zehn Jahre später Wilhelm Heinses Briefe über die Düsseldorfer Gemäldegalerie mit Bemerkungen über das Volkstümliche in der Kunst der Niederländer und Holländer, über moderne

Empfindung und Landschaftsmalerei, — ganz wie wir sie jetzt machen würden, und darum lesbar und stellenweise frisch, wie gestern geschrieben. Aber es sind nur wenige Blätter, bescheidene Anfänge, die uns höchstens zeigen, was ihr Verfasser bei ernstlicher Anstrengung hätte erreichen können. Wenn wir dazu noch die wieder fünfzehn Jahre später geschriebenen Ansichten vom Niederrhein von Georg Forster nehmen, und endlich die unverdient vergessenen Kunstbetrachtungen der Brüder Schlegel (hauptsächlich drei Hefte „Athenäum" seit 1798), so muß — abgesehen von dem einen Goethe — die Liste für das achtzehnte Jahrhundert schon geschlossen werden. Denn eine zweite Reihe: Winckelmann, Lessing, Herder, hat einen ganz anderen Charakter. Die Hauptwerke, auf die es für unsere Frage ankommt, sind Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung (1755), Lessings Laokoon (1766) und Herders Fragmente (1767). Wenn auch noch weitere Schriften folgen, so ist doch diese Reihe ihrem wesentlichen Inhalte nach abgeschlossen zu der Zeit, wo Diderot eben begonnen hat. Und so ist es auch mit dem Inhalte selbst. Beide Richtungen berühren sich kaum. Diderot, Heinse, Forster gehen von der modernen Kunst, und zwar als Anschauung aus, ohne jede Gelehrsamkeit, die anderen von der Antike, und diese nehmen sofort eine feste Richtung auch auf die Theorie.

Herder hatte eine reiche, lebendige Phantasie und wußte sich in seiner Jugendzeit mit warmer Empfindung auszudrücken über Unterschiede der Plastik und der Malerei; er zeigt uns hier ein inneres Verhältnis zu der modernen Kunst, wie es Lessing nie gehabt hat. Er regte dann noch etwas später, 1771, namentlich für mittelalterliche Baukunst, Goethe an. Aber er selbst folgte diesen Dingen dann nicht weiter; er war und wurde doch in den Grundlagen aller modernen Kunst, den großen Denkmälern der Malerei, nicht heimisch. Seine Betrachtungen kehren zur Antike zurück, womit sie angefangen hatten, als er an Lessing anknüpfte, und es wird auch das Verhältnis von bildender Kunst und Dichtkunst weiter von ihm erörtert, ähnlich wie es bei Lessing geschehen war. — Lessing selbst war alle Kunsterklärung nur Ziel seines Scharfsinns und Probe der kritischen Methode gewesen. Den Gewinn von seiner Arbeit hatte nicht die Kunst, für die sein Sinn weniger angelegt war, für die vor allem seine Lebensverhältnisse ihn nicht vorbereitet hatten, — sondern die Theorie der Dichtung. Wer deswegen heute von Lessing außer seinen vier Hauptdramen noch etwas weiteres liest, der hat darum mit dem, was wir jetzt Kunst nennen, noch nicht das mindeste zu tun, sondern er

will vielleicht seinen Vorstellungen über das formelle Wesen der Dichtung eine etwas gesichertere Grundlage geben, verfolgt also zunächst ein literaturgeschichtliches Interesse. — Winckelmann endlich, der am Anfange dieser Reihe steht, hatte freilich ein Herzensverhältnis zum allerinnersten Wesen der Kunst, und sein klares Auge tat Blicke, wie keiner vor ihm. Auch hat er ja, bei seiner so vieles auf einen Schlag erfassenden Gabe der Anschauung, zahlreiche Beobachtungen zu einer Kulturgeschichte zuerst von allen gemacht. Der Schwerpunkt lag also für ihn nicht, wie bei den zwei anderen, in der Literatur, sondern recht eigentlich in der Kunst. Aber die Kunst war bekanntlich für Winckelmann nur die antike. Zur Malerei und zu aller nachantiken Kunst hatte er kein Verhältnis. Alles, was er über moderne Kunst urteilte, hat ja die Grundlage abgegeben zu dem bekannten Antikisieren, das die Mengs und Oeser, und wie sie alle hießen, in der Malerei weiterführten, und das als Richtung nicht völlig tot zu machen war trotz allen naturalistischen Gegenströmungen, trotz allen reizenden und verlockenden Künsten des gleichzeitigen Rokokos. Wenn nun also für Winckelmann auch die Kunst Leben ist und nicht nur Material zu einer Theorie und Hilfsmittel zur Literaturgeschichte, und wenn er auch schließlich in seiner Kunstgeschichte eines der schönsten Bücher geschrieben hat, die wir haben: so ist es doch nur antike Kunst und Plastik. Der Geist des modernen Lebens hat aber seinen Ausdruck, soweit er sich der Kunst bediente, in der Malerei gefunden. Denn die Plastik kommt erst an zweiter Stelle, und zwar nicht erst jetzt, sondern solange es eine moderne, ausdrucksfähige Malerei gibt, also seit Giotto, — wenn sie auch mit ihren festeren Formen in der Geschichte der Kunst noch öfter die Führung übernommen hat. Wer deswegen heute zu Winckelmann greift, der will etwas über das Altertum und seine Kunst wissen, oder er will sich näher über Lessings Laokoon unterrichten, oder er will das in der Geschichte der deutschen Literatur mit Recht hochgepriesene Werk Winckelmanns auch einmal in der Hand gehabt haben. Aber wer sich für „Kunst" zu interessieren glaubt und ein ansprechendes, angenehm belehrendes Buch lesen will, der findet bei Winckelmann so wenig, was er sucht, wie bei Herder oder bei Lessing.

Ganz für sich steht Goethe da. Er ist der einzige unter unseren großen Schriftstellern, den man einen Kunstkenner, selbst im jetzigen Sinne, nennen kann, wenn man nur nicht einen Spezialisten darunter verstehen will. Sein weiter Geist hatte die Fähigkeit, sich auch dieser Offenbarungs-

form des geistigen Lebens der Völker mit Hingabe zu nähern, und in zahlreichen, auf tiefem Verständnis beruhenden Beobachtungen hat er die empfangenen Eindrücke überallhin verstreut. Wir sammeln sie und sind erstaunt über das, was diese anspruchslosen Bemerkungen noch heute selbst solchen lehren können, die sich berufsmäßig mit der Kunstbetrachtung beschäftigen. Den anderen ist das weniger bekannt. Sie halten sich meist nur an seine „Italienische Reise". Aber für Goethe gehörte die bildende Kunst zu seinem inneren Leben. Er war in seiner Jugend Gotiker, wie man in England und Frankreich sagte; bei uns nannte man es etwas später „romantisch". Dann wurde seine Richtung antik, und gegen das Alter hin folgte er wieder gern den Eindrücken seiner früheren Zeit. Überdies war er jedoch Weltmann, Liebhaber und Sammler. Wie hat sich jeder von uns gewundert, als er zum erstenmal in Weimar seine Kupferstichmappen und die einzig schön gewählten Majoliken erblickte! Wunderbarer sind aber doch noch die vielen für die Kunst bestimmenden Gesichtspunkte, die der einstige Besitzer aller dieser hübschen Sachen in bescheidener Form in seinen Werken niedergelegt hat.

Dieser Sinn fehlte seinem jüngeren philosophischen Freunde gänzlich. Schiller dachte bei einem Kunstwerk nicht an Form oder Farbe, ihm schwebte dabei immer etwas wie die platonische Idee vor. Darum werden in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung unsere Gedanken so selten auf eine deutliche Vorstellung von bestimmten Kunstwerken geführt; die Betrachtung verweilt, so zu sagen, in den Räumen, aus denen erst die Bilder hervorgehen sollen, und ein Leser, der sich gern etwas bestimmt vorstellen möchte und in seiner geistigen Anschauung vorauseilt, sieht dann plötzlich: so weit ist der Philosoph mit seinen Bestimmungen noch nicht. Schiller ist ja eben, wie die Schulausdrücke lauten, der Idealist, und Goethe der Realist, und nun hat Schiller — und das ist ja wieder für unsere Literatur ein großes Glück gewesen — eine außerordentlich fruchtbare Richtung auf die Theorie, soweit sie die Dichtung angeht, genommen, was er schwerlich getan oder gekonnt hätte, wenn er sich auch um bildende Kunst hätte seiner Anlage nach kümmern können oder wollen. Während nun Schiller einer unserer Führer auf dem Gebiete der literarischen Theorie geworden ist und immer bleiben wird, konnte Goethe doch für die bildende Kunst nichts ähnliches werden. Denn die Hauptsache bleibt an ihm der Dichter, alles andere sind Zutaten des Lebens, auch des inneren, die der Goethefreund oder der Kunstkenner

gern aufsuchen und auf sich wirken lassen wird. Aber für die große Menge der gebildeten Menschen liegt das alles zu weit ab, und sie können auf solchen Umwegen kein Verhältnis zu der bildenden Kunst gewinnen, wenn sie es nicht schon vorher haben.

Uns aber führt dieser Umweg wieder von einer anderen Seite an jene *Frage heran: warum* es so *schwer* sei, etwas über bildende Kunst zu schreiben, oder so langweilig, etwas darüber geschriebenes zu lesen. — Dichter und Romanschreiber schaffen aus ihren Gedanken für die Gedanken anderer; wie leicht oder wie schwer sie Zugang finden, hängt zuallererst von ihrer eigenen Fähigkeit ab. Literarhistoriker und Geschichtschreiber, Reisebeschreiber und Sittenschilderer sind zwar mehr an gegebene Gegenstände gebunden, aber sie arbeiten mit Hilfe von Analogien, die den Lesern geläufig sind, und so bewirken sie durch das bloße Wort eine hinlänglich deutliche Vorstellung. Wissen sie außerdem mit dem Worte gut umzugehen, so können sie daneben noch ihren Lesern ein gewisses *geistiges Vergnügen* bereiten. Der Kunstschriftsteller handelt von Gegenständen, die untereinander sehr verschieden sind, zum großen Teile ganz eigenartig, fein und kompliziert, und die alle mit dem äußeren Auge wahrnehmbar sind. Aber seine Leser sehen sie nicht, denn was bedeuten die wenigen Abbildungen eines Buches, und wieviel Menschen haben eine ausreichende Erinnerung an das Original, von dem er spricht? Und die bildende Kunst ist andererseits nicht dazu da, daß man über sie spreche oder schreibe; *man* soll sie zuallererst *anschauen* und so genießen und verstehen, oder aber beides lernen. Alles Schreiben darüber ist doch nur eine Veranstaltung für den Zweck der Belehrung. Das Wort hat also hier eine ungleich schwerere Aufgabe, als in jenen anderen Gattungen der Schriftstellerei. Worte decken sich überhaupt nicht genau mit Vorstellungen. In sehr vielen Fällen, namentlich einfacherer Art, haben wir uns durch unbewußtes Übereinkommen an ein festes Verhältnis von Wort und Vorstellung gewöhnt. Bei feineren, zusammengesetzten Erscheinungen versagt das Wort; es weckt keine Vorstellung mehr, wenn die Anschauung ganz fehlt. So ist es oft in der Kunst. Nun soll der *abwesende* Gegenstand durch seine Beschreibung vertreten werden. Wie unendlich schwer es ist, auch nur einen einfachen Gegenstand genau und richtig zu beschreiben, das erfährt an sich am besten der Naturforscher, wenn er nicht zugleich auch Dichter oder Philosoph oder Vortragskünstler oder sonst etwas ist. Aber auch eine vollständige

und fast geometrische Beschreibung genügt nicht, wenn z. B. jemand danach einen Gegenstand in seinen wesentlichen Eigenschaften zeichnend darstellen wollte. Außerdem hat sie keinerlei Vergnügen im Gefolge und ermüdet auf die Dauer. Eine Schilderung aber, die abkürzt, nur den feineren Besonderheiten des Gegenstandes möglichst treu folgt und dabei die Erregung des Beobachtenden gleichsam mittönen läßt, wird in dem Leser wohl eine gewisse Stimmung, aber doch niemals ganz dieselbe Vorstellung hervorrufen, die der Schildernde hat und ausdrücken will. Gefühlsäußerungen endlich, die „impressionistisch" wirken wollen oder sich mit den Mitteln der poetischen Sprache ausstatten, gefallen zwar ihren Urhebern gemeiniglich ausnehmend, der Leser wird sie aber bei einigem Nachdenken unklar, stellenweise albern und für den Zweck, dem sie dienen sollen, so gut wie wertlos finden. Was jemand niemals gesehen hat oder wenigstens nicht nach etwas gesehenem ähnlich sich vorstellen kann, über das läßt sich für ihn schwerlich etwas sagen oder schreiben, was er verstehen kann und was ihm außerdem noch ein gewisses Vergnügen machen soll, und wenn der andere der größte Sprach- oder Schreibkünstler wäre. Es ist also fast unmöglich, für eine große Zahl von Menschen, die sich immerhin gebildet nennen, etwas über Kunst zu schreiben, und es ist andererseits unbillig, von einer an bestimmte, eng begrenzte Voraussetzungen gebundenen Aufgabe Wirkungen zu verlangen, die nur eine freie Schöpfung der Gedanken gewähren kann. Wer sich aber die Kunst durch eigene, selbständige Anschauung ihrer Werke zu eigen gemacht hat, der braucht den größten Teil solcher Bücher überhaupt nicht mehr, und die übrigen sind ihm wissenschaftliche Hilfsmittel, kommen also für den Gesichtspunkt der angenehmen Unterhaltung oder des geistigen Genusses, wovon wir ausgingen, überhaupt nicht mehr in Betracht. Die Kunstschriftstellerei gehört also, wenn sie einen Sinn haben soll, in ein wissenschaftliches Fach und nicht in die Unterhaltungsliteratur, wenn sie auch mit ihren Ausdrucksmitteln manchmal eine ähnliche Wirkung erzielen will, wie diese.

Aber die Kunst der Vergangenheit ist kein toter Stoff, der nur dazu da wäre, wissenschaftlich erkannt und behandelt zu werden, sondern eine lebensfähige und in den nachlebenden Geschlechtern weiter wirkende geistige Macht, die Teilnahme verlangt. Sie ist deswegen noch kein Luxus, weil ihre originalen Leistungen meistens kostbar sind. Denn das Besitzen ist ja zu ihrem Genießen und Verstehen nicht erforderlich. Ihre Werke

sind nur nicht so transportabel, ihre Wirkung ist nicht so leicht übertragbar, wie ein Gedicht in Worten, oder ein Lied durch die Stimme, ein Musikstück durch das Instrument. Da liegt der Unterschied. Populär durch Bücher allein, wie die Klassiker durch billige Ausgaben, oder wie eine Ouverture durch Konzerte, kann die bildende Kunst nicht werden. Das ist der Grund, weswegen auch die besten Bücher, die wir überhaupt besitzen, z. B. Schnaases „Niederländische Briefe" oder Jakob Burckhardts „Cicerone" oder auch Rumohrs „Italienische Forschungen", nicht den weiten Leserkreis eines guten Werkes unserer Nationalliteratur finden können. Wer von den jüngeren kennt überhaupt noch Rumohr? Der schrieb 1827 den Satz: „Alle wertvollen Schulen der alten wie der neuen Welt haben unleugbar ein eigentümlich örtliches Aussehen. Zwiefach ist jede Leistung der Kunst von außen bedingt. Einmal durch die geschichtliche Stellung des Künstlers, dann durch die örtliche Gestaltentwicklung der Natur, die ihn umgibt." Heute berufen sich alle für die Milieuwirkung auf die abgeleitete Weisheit des Rhetorikers Taine. Sie ahnen also nicht, daß die ganze Lehre alt, ja uralt ist, daß sie bei uns in Deutschland schon von Winckelmann und Herder ausgebildet wurde und daß sie sich in den Grundzügen bereits bei Herodot und Hippokrates findet.

Durch die Photographie, die erstaunlichen Fortschritte der photomechanischen Reproduktionsmethoden und die vielfachen Arten künstlerischer Vervielfältigung ist die Möglichkeit, Kunstwerke verhältnismäßig gut wiederzugeben, mit jedem Jahre gewachsen. Der gesteigerte Verkehr führt eine große Anzahl von Reisenden zu berühmten und entfernten Originalen. Die Ausstellungen endlich bringen sogar kleineren Städten von Zeit zu Zeit eine Probe von dem, was die Gegenwart Kunst nennt. So ist denn allmählich für das, was die Bücher nicht leisten können, ein gewisser Ersatz geschafft worden durch die Anschauung, so gut sie sich eben geben läßt, und die Kunst kann auf diese Weise den Menschen unmittelbar nahe treten. Es ist auch zweifellos, daß das Interesse für Kunst allgemeiner wird, und mit ihm eine gewisse, allerdings nicht tiefer gehende Kenntnis. Zahlreiche Menschen, die kaum Bücher lesen, gehen in die Ausstellungen und besehen mit Eifer die Nachbildungen in den Schaufenstern. Man darf nicht sagen, daß das bloß um der Mode willen oder zum Zeitvertreib geschieht. Im Gegenteil, dies ist der natürliche Weg: erst Sehen, dann Lesen für den, der es braucht, und viele brauchen es überhaupt nicht. In Italien und Frankreich, wo die Kunst mehr zum

Leben gehört, hat es von jeher Menschen gegeben, die sich durch bloße Anschauung einen sicheren künstlerischen Takt erwerben, ohne im mindesten auf Fachkenntnis Anspruch zu machen. So kann jemand auch bei uns vermittels der Anschauung an den Äußerungen der zeitgenössischen Kunst Anteil nehmen, ohne etwas anderes zu lesen, als seine Zeitungsberichte. Es ist schon viel gewonnen, wenn das Bewußtsein durchdringt, daß die Kunst — wie sie denn auch immer beschaffen sein mag — kein Überfluß ist für einzelne Kreise von Genießenden oder für Studierende der Kunstgeschichte, sondern eine Äußerung des geistigen Lebens, die beachtet sein will, wie die Literatur oder die Musik, wenn sie sich auch nicht in gleich leichter Weise allen verständlich machen kann.

Von hier aus ist nun auch der Weg gegeben in die Geschichte der vergangenen Kunstleistung und in die historischen Bildersammlungen. Diese sind alle entstanden aus Kabinetten fürstlicher, vornehmer und reicher Herren. Sie sind fast alle im neunzehnten Jahrhundert öffentliche Sammlungen geworden, und ihre Benutzung ist in einer Weise erleichtert, zu einer Art Vergnügen gemacht, wie man noch vor vierzig Jahren das nicht hätte ahnen können. Was kann jetzt jemand, der in einer großen Stadt wohnt, spielend in sich aufnehmen! Wenn also „Kunstgeschichte" früher etwas mühsames, etwas zum Arbeiten war, was an Annehmlichkeit sich nicht von ferne mit einem Konzertabend messen konnte, so fügt es sich jetzt schon eher, daß jemand, etwa auf dem Umwege durch eine moderne Kunstausstellung, die Säle einer Galerie von alten Bildern betritt. Er wird dort alte Bekannte finden und sehen, daß sich die Modernen bei aller Selbstherrlichkeit nicht frei machen können von der Erinnerung an ihre großen Vorgänger. Er wird von seinem Interesse für die Gegenwart, an deren Kämpfen er Anteil nimmt, etwas auch der Vergangenheit zugute kommen lassen; er wird die Kunst früherer Tage mit anderen Augen ansehen lernen, wenn er sich sagt, daß viele ihrer Leistungen unter ähnlichen Kämpfen entstanden sind. Dabei gewähren ihm die knappen Notizen unserer ganz vortrefflichen deutschen Galeriekataloge (man denke hier vierzig Jahre zurück!) für das Tatsächliche eine Fülle von zuverlässiger Belehrung. So wird in unserem Kunstfreunde der Wunsch erwachen, etwas Zusammenhängendes über Kunst zu lesen und über die allmählich aufgenommenen Eindrücke sich besser Rechenschaft zu geben. Er will dabei zunächst etwas lernen, kann aber daneben auch noch ein gewisses Vergnügen empfinden, weil er nun nicht mehr erwartet,

daß es so mühelos sei, wie wenn er eine Sammlung von Gedichten oder einen Roman in die Hand nähme. Für Leser in dieser Stimmung möchte ich geschrieben haben.

Was die folgenden Bände enthalten, hat, als wir vor Jahren miteinander in Italien lebten, unsere Gedanken beschäftigt, später durfte ich es in nachbarlichem Gedankenaustausch mit Dir oft aufs neue erwägen, und zuletzt konnte ich es bei Dir in Kassel abschließen, gefördert durch Habichs erlesene Sammlung von Photographien nach den Handzeichnungen der alten Meister. So liegt es nun jetzt vor Dir, etwas anders, als es ursprünglich gedacht war. Was ist es und was will es?

Etwas weniger Bilderbeschreibung und Bilderkritik, als die Kunstgeschichten zu geben pflegen, dafür etwas mehr Geschichte, nicht sowohl Künstlerbiographie, die nicht durchaus zum Verständnis der Kunstwerke erforderlich ist, als vielmehr Geschichte der Zeit und ihrer Stimmungen, aus denen heraus die Kunstwerke geschaffen, unter denen sie zuerst genossen und beurteilt worden sind. Diese Art von Geschichte müssen wir zu kennen suchen, wenn wir die Kunstwerke verstehen wollen. Denn die meisten treten uns zuerst als geschichtlich bedingte Erscheinungen entgegen. Nur wenige wirken auf jeden Beschauer wie heute entstanden, weil sie vor seinen Augen den Charakter des Vergangenen verloren haben. Jene Art von Geschichte beruht ferner auf den Eigentümlichkeiten eines Landes und seiner einzelnen Landschaften. Daraus gehen aber auch die Künstler hervor, und es bilden sich Schulen, und selbst die stärksten Persönlichkeiten unter den Künstlern machen sich nicht ganz frei von dem Zusammenhange mit der Scholle, auf der sie geboren wurden, von den Einflüssen der Gesellschaft, unter der sie aufgewachsen sind. Springer bemerkt einmal, die Kunstgeschichte kenne nur Persönlichkeiten, in denen sich die herrschende Richtung typisch widerspiegele, oder die den Gang der Entwickelung beeinflußt hätten. Aber sie kennt doch auch Zustände, deren Physiognomie man nicht einzelnen Personen auf die Rechnung setzen kann. Sie führt ferner mit sich an Leistungen einen mittleren Durchschnitt, an dem man (man darf ihn nur nicht über das ihm zukommende Maß erhöhen) bisweilen besser erkennt, worauf eine Zeit hinauswill, als an den Spitzen und den großen Ereignissen. Dieses Zuständliche oder Geschichtliche soll also neben den leitenden Persönlichkeiten zur Geltung kommen. Dafür sind die toten Strecken vermieden, die in den Kunstgeschichten mit Namen ausgefüllt zu werden pflegen, mit denen die meisten von uns doch keine Vor-

stellung mehr verbinden. Die einzelnen Kapitel der Darstellung entsprechen einzelnen Landschaften und sind zugleich bestimmten einzelnen Künstlern gewidmet. Aber es sind keineswegs Künstlerbiographien. Wichtiger, als das äußere Leben, die sogenannte Biographie, ist die Charakteristik der Künstler als solcher, die mit auf dem Vergleichen beruht. Hierin ist mit Absicht weit gegangen und der Versuch gemacht worden, die einzelnen so scharf wie möglich hinzustellen. Besser zu viel Zeichnung als zu wenig. Das ist nun freilich Sache der persönlichen Auffassung, und dem Leser wird damit in jedem Falle ein bestimmter Standpunkt aufgenötigt. Wenn er sich dann durch Anschauung und abweichendes Urteil im einzelnen dagegen auflehnt, so hat die Methode ihre Aufgabe erfüllt.

Gießen, im Herbst 1897.

Die neue Auflage hat eine großenteils erneute Illustration erhalten, und durch die Verkleinerung der Abbildungen wurde soviel Raum gewonnen, daß der Text erheblich erweitert werden konnte. Vieles ist umgearbeitet, namentlich in den Abschnitten über die Pisaner, die giotteske Malerei, die älteren Venezianer, Lionardo da Vinci und Tizian. Das einzelne ist überall mehr ausgeführt, fehlerhaftes nach Kräften verbessert. Hier habe ich Herrn Pfarrer Haug in Untereisesheim (Württemberg) für manchen nützlichen Wink zu danken.

Die Überschrift des ersten Buches Vorrenaissance habe ich trotz dem Widerspruch eines einsichtigen Beurteilers nicht ändern wollen. Denn soviel ist doch klar: die in der eigentlich sogenannten Renaissance wirksamen Kräfte kündigen sich schon lange vorher deutlich genug an (I, S. 2. 15). Ich hätte sagen können „Vorzeichen der Renaissance". Aber was wäre damit gewonnen? Das Lebendige in der Geschichte hat überhaupt keine festen Grenzen. Die Rubriken macht sich erst der nachrechnende Verstand.

Der Standort der Kunstwerke ist möglichst kurz angegeben. Berlin, Dresden, London, Madrid, München, Neapel, Wien usw. bezeichnen jedesmal die Hauptsammlungen. Neben Louvre ist Paris entbehrlich. Doppelte Bezeichnung, Florenz, Akademie, steht, wo eine allein nicht genügen würde. Oft sind die Nummern hinzugefügt, um das Genannte gegen Verwechselung zu sichern. Diese notwendigen Äußerlichkeiten sollten dem Leser so bequem wie möglich gemacht werden.

So gebe ich die Arbeit aus der Hand, wie man einen guten Freund entläßt. So oft mir das Leben unfreundlich war, hat mich die Kunst bei sich aufgenommen. Sie hat mich zwar nicht leiten können, darin wird Goethe recht behalten müssen, aber etwas mehr als eine Begleiterin ist sie mir doch geworden. Und den Lesern, die sich zu diesen Büchern eingefunden, die sich brieflich oder gedruckt darüber geäußert haben, verdanke ich mehr als sie wissen. Mit so vielen zu sprechen und sich zu verstehen, wäre mündlich und persönlich ja niemals möglich gewesen.

Dresden, Frühling 1905.

A. P.



Inhalt des ersten Bandes.

Zweites Buch. Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien. S. 129—352.

Berichtigung.

*) S. 217 auf der Tabelle der Brancaccifresken sind die vier Nummern der Abbildungen nach Masaccio verdruckt. Es sollte heißen:

1. Abb. 131. 2. Abb. 129.
4. Abb. 132. 9. Abb. 130.



Erstes Buch

Die Vorrenaissance

Die Bildhauer von Pisa
Giotto und sein Kreis



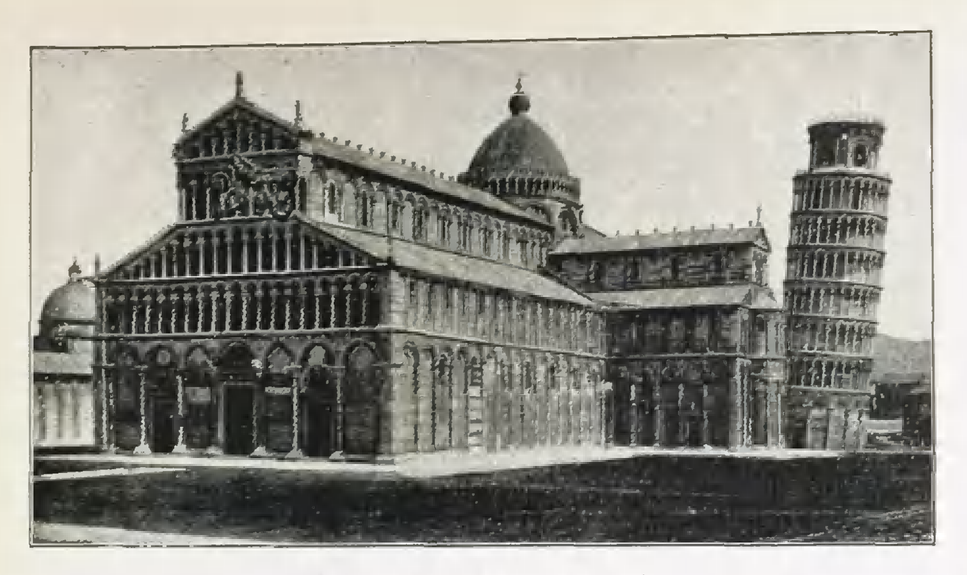


Abb. 1. Dom und Glockenturm in Pisa.

1. Die Bildhauer von Pisa.

Allgemeines. Romanische Kirchen in Italien. Die Bildhauerschule von Pisa. Anfänge der Gotik. Plastik in Florenz: Andrea Pisano (Giotto) und Orcagna. Bildhauer von Siena. Skulpturen am Dom von Orvieto.

Von den beiden im engeren Sinne bildenden Künsten ist die Malerei die Kunst unseres heutigen Lebens. Die Plastik hat ihre größte Bedeutung im Altertum gehabt und bei den Griechen eine Höhe und zugleich durch ihre allgemeine Verbreitung eine Herrschaft erreicht, die sie nach menschlichem Ermessen nicht wieder einnehmen wird. Für den modernen Menschen steht sie erst in zweiter Reihe, wenn sie es auch bisweilen in den neueren Zeiten, sei es in einzelnen Männern, wie Michelangelo, sei es in ganzen Schulen, wie hundert Jahre vor ihm in Italien, zu ganz hervorragenden Leistungen gebracht hat. Die Malerei in dem Sinne, wie wir sie fassen und wie sie noch für die heutige Welt Interesse und Bedeutung hat, beginnt in Italien und mit Giotto. Aber wie die Bildhauerkunst überhaupt in der Weltgeschichte älter ist als die Malerei, so tritt sie auch bei einigen Völkern und in einzelnen Perioden — nicht bei allen, z. B. nicht in den Niederlanden oder in Spanien — früher auf und übernimmt gewissermaßen die Führung. An ihr lernt dann die Malerei, bis sie selbständig wird. So ist es vor allem in Italien gewesen. Die italienischen Maler könnten wir gar nicht verstehen und würdigen, wenn wir nicht die Bildhauer, die ihnen

vorausgingen, kennen zu lernen suchten. Fünfzig Jahre aber bereits vor Giotto blüht in Pisa eine Schule von Bildhauern. Sie hat nicht nur auf Giotto eingewirkt, sondern sie gewinnt auch Einfluß über ganz Italien und hält sich bis in ihre Ausläufer hundert Jahre lang, 1250 bis 1350. Ihr Begründer ist Niccolò Pisano.

Seine persönliche Richtung, die sich sehr deulich schon von der seines Sohnes Giovanni unterscheidet, hat man als eine Vorrenaissance bezeichnet. Also was erst später um 1400 in Florenz als eigentlich so genannte Renaissance auftritt und von da sich weiter ausbreitet, das soll nach der Meinung dieses Ausdrucks hier in Pisa bereits hundertundfünfzig Jahre früher zuerst entstanden sein, um bald wieder zurückgedrängt zu werden, bis es sich seit 1400 in Florenz wieder einstellt und dann dauernd behauptet.

Beide Künste, die Plastik sowohl wie die Malerei, treten in der Geschichte überall zunächst im Gefolge der Baukunst auf. Bei unserem heutigen Staffeleibilde denkt man nicht mehr an diese Abhängigkeit, die man in der Wandmalerei sogar noch äußerlich erkennt. Die Plastik zeigt das noch deutlicher. Denn die bei uns üblichste unter ihren scheinbar selbständigen Aufgaben, das Denkmal, erscheint manchmal geradezu als eine Art Architektur und ist jedenfalls immer noch tektonisch, wie man es nennt, gebunden. Von Haus aus war aber die Unselbständigkeit noch größer, und auf den Anfangsstufen tritt die plastische Kunst — wie auch die Malerei — nur als Dekoration des Bauwerks auf. Was noch auf den Höhepunkten der Skulptur die Architektur für ihre einstige Dienerin oder Begleiterin bedeutet, sieht man an den Bildwerken der griechischen Tempel oder an den besten und vollendetsten Statuen einer französisch-gotischen Kathedrale. So könnten wir auch der frühesten Erscheinung auf dem Gebiete der italienischen Plastik, eben dieser Schule des Niccolò Pisano, gar nicht gerecht werden, wenn wir den Boden nicht kennten, den ihr die Architektur in Italien vorher bereitet hat.

Wie also stand es in Italien mit der Architektur, als Niccolò in Pisa auftrat? Vor allen Dingen sehr verschieden in den einzelnen Provinzen, je nach dem Gange und dem Ergebnis ihrer Sondergeschichte. Wir erhalten deswegen kein einheitliches Bild. Wir finden keine so mächtig bestimmenden Baugedanken, wie sie im Norden die beiden großen nationalen Baustile ausdrücken, der romanische in Deutschland, der gotische in Frankreich. Denn gegenüber diesen gewaltigen, trotzig aufsteigenden und auf die kleine Welt zu ihren Füßen herabblickenden Denkmälern, zu deren Erschaffung

es jedesmal der Bändigung eines ganzen Heeres von Kräften bedurfte, erscheint doch alle gleichzeitige Plastik oder Malerei wie ein bloßes Spielwerk. Diese nordischen Kirchen sind aber auch geschichtlich aus ihrer Zeit hervorgewachsen, wie nur je ein Erzeugnis der Kunst. In Deutschland wird die altchristliche, auf Pfeilern ruhende Basilika mit flacher Decke seit dem Jahre 1000 allmählich in den romanischen Kirchenbau hinübergeführt. Die niederdeutschen Kirchen in den Stammlanden des sächsischen Kaiserhauses erinnern noch mehr an die ältere Form. Die Decke bleibt meist noch flach, die Obermauern zwischen Mittel- und Seitenschiff werden von Säulen und Pfeilern abwechselnd getragen. Diese Kirchen sind einfacher in der Konstruktion und bescheiden in der Abmessung. Am Rhein dagegen steigen unter den fränkischen Kaisern prächtige Kirchen empor: die Dome von Speier, Mainz und Worms, die Abteikirche zu Laach und die romanischen Kirchen Kölns. Hier finden wir sowohl die Pfeilerstützung wie die Wölbung vollständig durchgeführt. Die räumliche Ausdehnung ist so groß, daß die Konstruktion sich imposant entfalten kann. Diese ist die Hauptsache. Alles Dekorative bleibt dahinter angemessen zurück. Erst später kommen die reichen Portale und dazu der weitere Figurenschmuck, wie an den Domen von Bamberg und Naumburg oder an der Goldenen Pforte zu Freiberg. Der echte frühe romanische Stil in Deutschland wirkt zuerst fast nur durch seine Verhältnisse.

Diesen Baustil hat auch Italien mitgemacht, aber nicht der Süden: Neapel und Sizilien. Diese Gebiete scheiden, sobald die Kultur des Abendlandes ihre moderne Gestalt anzunehmen beginnt, aus der Kunstentwickelung völlig aus. Die Natur spendet ihnen ihre Gaben, wie vor zweitausend Jahren, aber mit der Geschichte ist es vorbei. Sie hatten ihre Blüte vor unserer Zeitrechnung, ja noch vor dem Römerreiche, zur Zeit der griechischen Kolonien. Damals war man in Unteritalien bald weiter und man lebte dort reicher und schöner als im griechischen Mutterlande. Dann unterwarfen die Römer diese gesegneten Landstriche und genossen ihre Früchte jahrhundertelang. Darauf kam Unteritalien unter die byzantinische Herrschaft und in Verkehr mit Konstantinopel, und vieles erhielt nun ein morgenländisches Aussehen. Die Araber setzten von Afrika herüber und erfüllten Sizilien. Was sie gebaut haben, ist bis auf ganz geringe Überbleibsel verschwunden. Aber von dem behaglichen Reichtum, mit dem sie sich dort einbetteten, von dem Wohlleben und von allen den feineren geistigen Genüssen der vorgeschrittenen Kultur des Islams nahm dann wiederum ein

neues Geschlecht Besitz, die Normannenkönige, stark und kriegerisch, zugleich aber beflissen, das Leben auch im Frieden auszukosten. Die Normannenzeit hat ja in Palermo glänzende Bauwerke hinterlassen, Zeugen einer in ihrer Art einzig dastehenden Kultur in unserem Abendlande, und wir kennen diese Kultur genügend, um sagen zu können, daß das Leben der feinen Gesellschaft an diesem Fürstenhofe damals im 12. Jahrhundert im Abendlande wohl kaum noch seinesgleichen hatte. Aber das darf doch nicht täuschen über den wahren Wert dieser hoch scheinenden Bildung. Sie ist äußerer Glanz, im Volke ruht sie nicht. Wie hätte auch ein Volkstum sich kräftig und für die Weiterentwickelung der Kultur maßgebend erhalten können, wo die Herren so oft wechselten, immer neues brachten und das Vorgefundene in Staat und Gesellschaft und in materiellen Dingen nur zu ihrem Gefallen ausnutzten! Wo kein Volk ist, da ist auch keine Kunst, die lebendig weiter wirken kann, wenn ihre Trümmer den Späteren auch noch so glänzend scheinen. Auf diesem Boden und mit den Überbleibseln dieses einstmals so reichen Lebens haben sich dann noch einmal unser Kaiser Friedrich II. und die spanischen Aragonesen häuslich eingerichtet. Die schaffende Kraft des Landes war jedoch erschöpft, und diese letzten Herren haben ihm nichts neues mehr gebracht, aber es war noch genug da zum Weiterleben, und dieses Hofhalten mit Dichtern und Sängern und mit Künsten und Wissenschaften, dieser Zustand eines selbstverständlichen, anspruchsvollen höheren Genießens hat unter den Zeitgenossen manchen Blick des Neides auf sich gezogen und manches Zeugnis der Bewunderung auf die Nachwelt gebracht.

Das „Königreich beider Sizilien“ hat längst zu leben aufgehört. Die äußeren Reste seines einstigen wechselvollen Lebens, mannigfaltig an sich und vielfach fremdartig gegenüber dem, was man sonst für italienisch ansieht, üben auf den Besucher immer noch den alten Zauber. Er sieht neben den griechischen Tempelsäulen und der altchristlichen Basilika die byzantinischen Kirchen und Klöster, er findet neben maurischen Arabesken Bronzeguß und Email aus Konstantinopel oder bunte Marmormosaik, wie sie die „Kosmaten“ aus dem römischen Gebiet gebracht hatten. Sogar gotische Kirchen und gotische Grabmäler haben noch zuletzt die Könige aus dem Hause Anjou auf burgundische Weise in Neapel aufgeführt. Aber so originell dem Betrachtenden dieses bunteste aller Bilder aus dem großen Buche der italienischen Kunstgeschichte erscheinen mag, wirklich originell, d. h. am Orte haftend und fähig weiter zu wachsen war hier nichts. Kein architektonischer Gedanke ist von Unteritalien ausgegangen, wenn wir von jenen Normannenbauten ab=

sehen, kein großes Bauwerk und keine eigentümliche Schöpfung eines Bildhauers hat sich aus den Zeiten nach dem klassischen Altertum dort erhalten, kein bedeutender Maler ist in der neueren Zeit aus Neapel oder Sizilien hervorgegangen. Beide Länder haben, wenn man die Kunstgeschichte fragt, fortan nur empfangen, nicht gegeben. Legenden und Lügen der örtlichen Berichterstatter haben die Leere mit Truggestalten und mit nie geschehenen Ereignissen ausgefüllt. Aber die historische Kritik hat an dieser Art von Lokalüberlieferung längst ihr Werk getan, und unsere geschichtliche Darstellung hat diese Landschaften nur noch vorübergehend zu berühren.

Gehen wir weiter nach dem Norden hin, so bietet uns auch Rom auf dieser Stufe der baulichen Entwickelung noch nichts. Die antike Kunst in ihren Nachwirkungen war zu mächtig, und zu großen Bauwerken war neben den altchristlichen Basiliken kein Bedürfnis. Ganz im Norden dagegen ist der Markusdom von Venedig zwar in gewissem Sinne eine romanische Kirche, aber er ist doch wesentlich unter byzantinischem Einflusse gebaut und äußerlich ausgestattet. Das Hauptgebiet eines nordischen Baustils ist die Lombardei mit ihren zahlreichen Kirchen, allen voran S. Ambrogio in Mailand, einst von dem h. Ambrosius gegründet, die jetzige dreischiffige Pfeilerbasilika ohne Querhaus seit 1117. Diese Gegend hat sogar an dem Hauptproblem der romanischen Bauweise, der Einwölbung, einen selbständigen Anteil; wenigstens läßt sich nicht entscheiden, ob hier oder am deutschen Mittelrhein früher die flache Decke durch das Gewölbe ersetzt worden ist. Auch die an den rheinischen Kirchen üblichen Bogenfriese und Zwerggalerien finden wir an den lombardischen Fassaden zu einer außerordentlich reichen Wirkung gebracht. Aber nun unterscheidet sich dieser italienische romanische Kirchenbau doch in seiner ganzen äußeren Erscheinung wesentlich von unserem deutschen. Die Türme fehlen oder sind mit dem Langhause nicht einheitlich verbunden. Dafür drängt sich die Fassade gern selbständig vor, sie drückt nicht, wie in Deutschland, als Einkleidung die Konstruktion des Langhauses aus, sondern sie ist oft nur eine für den Baugedanken gleichgiltige Wand, ein Raum zur Aufnahme von weiterem architektonischem oder figürlichem Schmuck, der mit dem klaren Ausdrucke einer einfachen romanischen Fassade im Norden manchmal kaum noch Ähnlichkeit hat.

Wir kommen nun nach Toskana. Neben der Lombardei und der venezianischen Ebene haben wir in diesem Lande den wichtigsten Mittelpunkt

für die italienische Kunst der neueren Zeit. Gegenüber Rom und dem Süden, wo die nunmehr abgeschlossene Kultur des Altertums sich einst entfaltete, haben wir in diesen drei großen Gebieten noch vielfach neues Land und unerschöpften Boden. Das Antlitz Venedigs ist dem Meere und der Welt des Ostens zugewandt. Die gallischen Bewohner der oberen Po-Landschaft sind niemals vollständig romanisiert worden. Sie unterhielten immer die Verbindung mit dem französischen und deutschen Norden und haben von daher Zuzug erhalten. Im frühen Mittelalter erhebt sich dort das kräftige Langobardenreich. So hat auch Toskana innerhalb des alten römischen Reiches die Eigenart seines Stammes durch die ganze Geschichte hindurch sich bewahrt. Nur schwer und langsam und am Ende auch nur äußerlich sind einst die Etrusker von den Römern unter das Joch ihrer Herrschaft gezwungen worden. Und wie die unzerstörbaren Überreste der festen Bergstädte und Burgen Toskanas dem Lande noch heute sein charakteristisches Aussehen geben, so hat sich auch das Volkstum hier kräftig und eigentümlich das Mittelalter hindurch erhalten. Sprache und Literatur des modernen Italiens sind ja von Toskana ausgegangen. Große Städte erhoben sich auf antiken Gründungen, — Pisa, Florenz, Siena — dazu viele kleinere, und alle mit einem natürlich abgegrenzten Hinterlande bildeten ebensoviele größere und kleinere Mittelpunkte eines in Staat und Kultur kräftigen und aussichtsreichen Lebens.

Hier in Toskana treffen wir nun auch wieder auf hervorragende Denkmäler der romanischen Architektur. Sie sind durch gemeinsame Züge untereinander zu einer großen landschaftlichen Gruppe verbunden. Das Gewölbe hat nicht die Bedeutung wie in der Lombardei, aber dafür ist die äußere Dekoration viel prächtiger. Unter allen Städten voran steht Pisa mit seinem auch für nordische Raumverhältnisse ansehnlichen*) Dom aus dem 11. Jahrhundert, dem das folgende dann in gleichem Stil eine Taufkirche und den berühmten schiefen Glockenturm hinzufügte, eine Baugruppe auf einem großen, freien Platze von einer Harmonie der Wirkung, wie sie Italien nicht zum zweitenmal aufweist. Sie ist der stolze künstlerische Ausdruck eines mächtig emporstrebenden Gemeinwesens, das damals neben Venedig die erste Stelle einnahm. Denn Florenz, das bald mit Pisa in Wettkampf treten, und auch im politischen Leben die Führung von Toskana übernehmen

*) Man kann etwa an die Dome von Bamberg oder Freiburg denken. Länge und Breite entsprechen einander annähernd dort und hier; das Mittelschiff ist in Pisa höher.

sollte, stand noch zurück, und vollends in der Kunst hatte Pisa noch lange unbestritten den Vorrang. Pisa war wie Genua durch die Kreuzzüge in die Höhe gekommen. Nur diese großen italienischen Seestädte hatten damals in Europa Schiffe genug, um die abendländischen Ritter hinüberzubringen und ihre Bewegungen von der See aus zu unterstützen, ihre Verbindung mit der Heimat zu sichern. Pisa allein verfügte im ersten Kreuzzuge, wo Frankreich und England noch keine nennenswerten Flotten hatten, über mehr als hundert Schiffe, und das pisanische Handelsstatut von 1075 hatte als Vorbild Ruf in den Handelsstädten des Nordens und des Orients. Politisch hielt die Stadt immer zu den Kaisern, während Florenz guelfisch war. Ihr glückte alles, bis sie nach einer Niederlage zur See ihre Flotte an die Genuesen verlor (1284). Aber das war erst der Anfang vom Ende, denn gerade in diese Zeit fällt noch die Blüte der pisanischen Bildhauerei, die uns gleich beschäftigen wird.

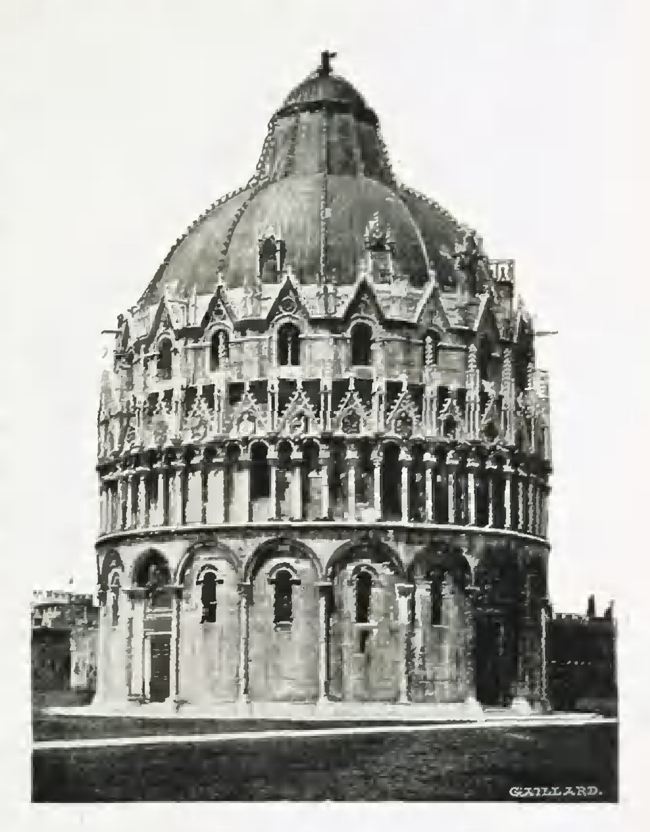


Abb. 2. Die Taufkirche in Pisa.

Hier also in Pisa wurde seit 1063 jener Dom gebaut und 1118 geweiht, eine fünfschiffige Basilika, zum teil aus antiken Werkstücken aufgeführt und außen bedeckt mit edelstem weißem und farbigem Marmor (Abb. 1). Das Langhaus durchkreuzt ein Querhaus von drei Schiffen. Über der Kreuzung liegt eine ovale Kuppel. Die Mittelschiffe sind flach gedeckt und nur die niedrigeren Seitenschiffe überkreuz gewölbt. Die äußere Dekoration nicht nur der Vorderfassade — mit ihren vier Reihen von Säulenarkaden übereinander —, sondern auch der Seiten zeigt deutlich mit einem antiken Raumgefühl die Anordnung der inneren Räume an, und ihre Pracht wirkt unvergleichlich durch die Menge der Teile und den Glanz des Stoffes in

den einzelnen Werkstücken. Ein so großes Werk mit seiner langen Bauzeit mußte eine Schule für ganze Geschlechter von Architekten und Steinmetzen werden. So sehen wir denn auch, daß, je weiter der Bau vorrückt, die Formen edler, einfacher, reiner werden. Die Taufkirche wird 1153 gegründet und bis auf die äußere Ausstattung in etwa zwölf Jahren beinahe vollendet (Abb. 2); der Innenraum reicht allerdings nicht an die Schönheit des älteren Baptisteriums in Florenz, dessen vollendeten Kuppelbau, ungeteilt und von keiner Säule getragen, Brunelleschi vor sich hatte, als er seine Domkuppel erfand. In Pisa haben wir ein von Pilastern und Säulen gestütztes, in der Peripherie flaches Dach, über dessen Mitte steil ein spitzes Kegelgewölbe aufsteigt. Die äußere rundliche Schutzkuppel und das störende gotische Fialenwerk sind Zutaten des 14. Jahrhunderts. Der innere zweigeschossige Mauerkörper ist äußerlich von drei Säulenreihen umkleidet. Und der im Grundriß runde Glockenturm von Pisa mit seinen ringsumlaufenden Galerien, in denen die Schwere des Mauerwerks verschwunden scheint (gegründet 1174), ist der schönste Turm eines italienischen Kirchenbaues. Die besondere Merkwürdigkeit dieses Campanile, seine starke Neigung nach Süden, entstand durch eine Senkung des Fundaments im Anfange des Aufbaues, dem mußte nun durch Verlängerung der Teile an dieser Seite Rechnung getragen werden. Nach der dritten Galerie stockte der Bau. Die nächsten drei setzte nach sechzig Jahren ein anderer Baumeister auf, und erst 1350 wagte sich ein dritter an das oberste, stark eingezogene Geschoß mit der Glockenstube.

Die Werkstücke zu diesen Gebäuden waren, wie bemerkt, zum teil antik, und an das klassische Altertum erinnert überhaupt in seinen Formen dieser Stil weit mehr als der romanische Stil des Nordens. Das Antike in den einzelnen Baugliedern bestimmt durch die Dekoration den Ausdruck des Ganzen so sehr, daß, wer nur nordische Bauten kennt und diesen Dom mit seinem Glockenturm zum erstenmal sieht, meinen müßte, er hätte eine das Altertum erneuernde künstlerische Aufgabe vor sich oder einen besonders kräftig an das Altertum anklingenden Abschluß der altchristlichen Basilika, die ja aus dem Altertume herkam. Das legt uns wohl einen Vergleich dieser Baugruppe von Pisa mit den großen griechischen Tempelbauten nahe. Fern von Rom, wo die Trümmer der antiken Kunst hoch liegen, erhebt sich in Pisa ein Denkmal neuer Zeit, imposant durch seine Größe und ausgeführt mit einem geläuterten Geschmack, der das Alte, wo es taugt, wirksam benutzt hat. Wenn wir von den Bauwerken Ravennas

am anderen, östlichen Meere absehen, so ist doch wohl in diesen drei Gebäuden Pisas zum erstenmal seit den Tagen des Altertums auf dem Boden Italiens etwas entstanden, was sich mit der antiken Architektur messen kann. Dieser Eindruck mußte sich vollends der nachdenkenden Menschen bemächtigen, die die Werke entstehen sahen, und er mußte dann auf solche weiter wirken, die, wie Niccolò Pisano, bald nach ihnen kamen. Wir wissen, daß zu Niccolòs Zeit in Pisa Reste aus dem Altertum: etruskische Aschenkisten,



Abb. 3. S. Miniato al Monte bei Florenz.

griechische und römische Sarkophage und Reliefs gesammelt und mit auszeichnender Vorliebe betrachtet wurden. Aber hier in diesen Bauwerken war doch etwas neues geschaffen worden, was nicht bloß auf Sammeln und Nachahmen beruhte. An den Portalen des Baptisteriums finden wir dann auch noch Reliefs mit menschlichen Figuren, deren Stil schon freier und natürlicher ist als der byzantinische: Halbfiguren von Christus, Maria, Evangelisten u. s. w., Szenen aus dem Leben des Täufers und Monatsbilder in kleinen Feldern, alles am östlichen Hauptportal. Es sind bescheidene Anfänge, aber sie zeigen, daß es schon vor Niccolò in Pisa auch Skulpturen gegeben hat.

Ehe wir aber sehen, wie Niccolò zu seinem Ruhme kam, folgen wir der romanischen Architektur noch etwas weiter durch Toskana. Die Klosterkirche S. Miniato al Monte bei Florenz (Abb. 3) ist, wie wir jetzt wissen, erheblich älter als der Dom von Pisa, schon 1018 geweiht und in allem wesentlichen noch im Laufe des 11. Jahrhunderts ausgebaut. Ein kleines Wunderwerk von Harmonie, der Räume sowohl wie der Außendekoration. Sie hat nur drei Schiffe: die seitlichen sind flach gedeckt, das mittlere aber hat ein offenes Sparrendach, das auf zwei Querbogen über je zwei Pfeilern ruht. Auch die Fassade ist einfacher als die des Doms von Pisa: unten Halbsäulen mit Blendbogen, oben (der Achsenteilung des Erdgeschosses nicht streng entsprechend) flache Pilaster mit geradem Gesims, darüber ein Giebel. Die Zierformen treten nicht plastisch hervor wie in Pisa; zwischen Halbsäulen und Pilastern liegen farbige Marmorplatten und verbinden sich zu schlichten, angenehm wirkenden Flächenmustern. Klar und deutlich sind darin die Innenräume ausgedrückt. Diese Ruhe und Klarheit der Disposition erinnert uns wieder an antike Werke. Wir möchten meinen, wir wären dem Altertum noch ganz nahe, oder doch, wir hätten eine viel spätere Renaissance vor uns, die bereits unmittelbar aus dem Altertum entlehnt, wie es bald Leon Battista Alberti tat. Aber das Schöne, welches in seinem einfachen Ausdrucke der Antike ebenbürtig ist, ohne doch von ihr entlehnt zu sein, entsteht hier über dreihundert Jahre vor der gewöhnlich so genannten Renaissance.

Nach Pisa haben sich dann die romanischen Kirchen der kleineren Nachbarstädte Lucca und Pistoja gerichtet: dort der Dom S. Martino (Abb. 4), S. Michele und andere, hier S. Giovanni Fuorcivitas, S. Andrea, S. Bartolommeo, auch der Dom. Es sind das nur einige Beispiele unter vielen ihresgleichen. In der Anordnung und dem rein Architektonischen sowohl wie in der Anwendung der Zierformen stehen alle diese hinter dem Dome von Pisa oder der Kirche von S. Miniato erheblich zurück. Ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte haben sie durch etwas ganz anderes bekommen. Wir finden namentlich in Lucca viele antike Säulen und sonstige antike Zierstücke vermauert und überhaupt an Fassaden und Vorhallen einen übermäßigen Reichtum von Zierformen verschwendet. Dadurch ist die Wirkung des Bauwerks beeinträchtigt und der Stil oft geschmacklos verzerrt worden. Aber in diesem unpassenden Überflusse hat sich auch früh eine Plastik entwickelt, die außen die Kirchen dekoriert und in ihrem Innern mancherlei kleine Erzeugnisse zurückgelassen hat. Diese an sich wenig erfreu-



Abb 4. Der Dom zu Lucca.

liche Bildhauerei hat für uns darum einen Wert, weil wir an ihr die Bedeutung der Pisaner verstehen und ihre Aufgaben an diesen Sachen messen können. Darum werden wir ihren Werken später wieder einen Blick zuwenden müssen.

Einstweilen kehren wir nach Pisa zurück, wo gleich nach der Mitte des 13. Jahrhunderts Niccolò als Bildhauer aufgetreten ist. Über hundert Jahre trennten ihn bereits von der großen Bauentwickelung, die seiner Vater=

stadt die schönen romanischen Kirchen gegeben hatte. Sogar die Gotik war, wie wir später sehen werden, schon eingezogen in Italien, aber Niccolò wird nicht davon berührt, wenn auch seine nud seiner Schule Werke zufällig einigemal an oder in gotischen Kirchen verwendet oder aufgestellt worden sind. Wir müssen uns seinen Blick auf die große, nun nicht mehr neue, halb romanische, halb antike Architektur seiner Heimat gerichtet denken, als deren Nachzügler er uns doch wohl erscheinen wird. Die Gotik, für die Giotto malt, gehört schon einer neuen Zeit an, und zu dieser Zeit macht Niccolòs Sohn, Giovanni, den Übergang. Das Auftreten der pisanischen Bildhauer, deren Werke wir uns gewöhnt haben, zum erstenmal in der italienischen Kunstgeschichte „schön“ zu finden, kommt uns so plötzlich, so unvermittelt und darum unerklärlich vor. Nachrichten über ihre Anfänge fehlen so gut wie ganz. Ihre Werke sind da, aber gleich in so großer äußerlicher Vollendung, daß wir nach Anknüpfung an ähnliches, was vorhanden wäre, wie es scheint, vergeblich suchen. So sehr überragen sie alle früheren. Und überall, wo das der Fall ist, reizt es uns, nach tiefer liegenden Ursachen zu fragen.

Als Niccolò sein erstes großes Werk, die Kanzel für das Baptisterium in Pisa, vollendete (1260), war er ein Mann in reifen Jahren; um 1280 muß er gestorben sein. Sein Sohn Giovanni arbeitete an dem zweiten Hauptwerk der Schule, einer Kanzel für den Dom von Siena (1266—68), als ein noch nicht fertiger Gehilfe um geringeren Lohn. Er ist nach 1320 gestorben. Sein toskanischer Schüler Andrea, gleichfalls Pisano zubenannt, lebt bis 1349, und an ihn schließt sich noch ein minder bedeutender Ausläufer, Andreas Sohn Nino Pisano, bis 1368. Über hundert Jahre dauert also die Schule. Sie besteht noch, als Giotto längst nicht mehr am Leben war und als das Geschlecht geboren wurde, mit dem um 1400 in Florenz die Renaissance beginnt.

Des alten Niccolò Vater wird in einer gleichzeitigen Urkunde Petrus von Apulien genannt. Wir wissen nicht, was mit dieser Bezeichnung gemeint ist, ob die unteritalische Landschaft, woher dann Niccolò mit seinem Vater eingewandert sein könnte, oder eine Gegend bei Lucca.*) Aber selbst in

*) Magister Nicholaus Petri de Apulia sagt eine Urkunde des sieneser Domarchivs von 1265 anläßlich der Berufung Niccolòs aus Pisa nach Siena. Apulía, auch Pulía heißt die Gegend bei Lucca, Apúlia die Landschaft Unteritaliens. Da die Urkunde natürlich keinen Akzent hat, so bleibt die Bedeutung des Namens ungewiß. Indessen ist neuerdings wieder mancherlei zu gunsten Unteritaliens vorgebracht worden.

dem ersten Falle hätte die Herkunft der Familie für den Ursprung ihrer Kunst keine so große Bedeutung. Denn aus Unteritalien mit seiner aus abgestorbenen Elementen zusammengesetzten, äußerlich glänzenden, aber wesen-



Abb. 5. Die Kanzel in der Taufkirche zu Pisa.

losen, unselbständigen Dekorationsweise (S. 4) konnte diese Kunst nicht hervorwachsen, wie man früher gemeint hat (namentlich Crowe und Cavalcaselle).

Für uns erledigt sich die Frage dadurch, daß Niccolò und Giovanni am Brunnen zu Perugia als natu Pisani bezeichnet werden.

In Pisa aber und der Umgegend treffen wir neues, frisches Leben und die äußeren Bedingungen für einen neuen Stil der Skulptur. Ihr näherer, innerer Grund liegt jedoch in der persönlichen Kraft des Genies, die an keine bestimmte Gegend gebunden ist. Und Niccolò nennt sich nicht nur auf der Kanzel des Baptisteriums einen Pisaner, sondern er wird auch in gleichzeitigen Urkunden immer so genannt. Er gehört also vermöge seiner Art nach Toskana.

Die Kanzel des Baptisteriums ruht auf sieben Säulen, von denen drei in romanischer Weise auf Löwen gestellt sind (Abb. 5). Die Mittelsäule wird sogar von drei Tieren und ebensoviel kauernden Menschen getragen. Über den sechs Säulenkapitellen der Ecken stehen oder sitzen Freifiguren: weibliche Gestalten als Liebe oder Treue, ein nackter Herkules als Stärke u. s. w. Sie zeigen Studium antiker Vorbilder. Die Brüstung der Kanzelbühne hat fünf Marmorreliefs (die sechste Seite ist für den Eingang offen gelassen) mit Darstellungen aus der Geschichte Christi. Ein prächtiges, bis in die Details zierliches Schaustück! Was lehren uns aber diese Bilder, wenn wir sie mit ihren Vorgängern aus den umliegenden italienischen Landschaften oder auch mit den gleichzeitigen Skulpturwerken des europäischen Nordens vergleichen?

Was zuerst den Norden betrifft, so war man hier um diese Zeit schon sehr viel weiter als in Italien, dessen spätere reiche Blüte uns das leicht übersehen läßt. Im Anfange des 13. Jahrhunderts, als Niccolò kaum geboren war, regte sich in Frankreich die Skulptur und begann die großen gotischen Kirchen mit Figuren und Reliefs an Türmen und Fassaden in und über den Portalen zu bedecken. Wir haben eine vollständige chronologische Reihe von Denkmälern, die mit Notre Dame in Paris anfängt und in den Kathedralen von Chartres, Amiens und Reims den Lauf des ganzen Jahrhunderts, also gerade die Blütezeit der pisanischen Skulptur, begleitet. Was nun dort sich dem Auge bietet, das ist nicht nur der Menge nach mehr, es ist auch im Ausdruck des Einzelnen großartiger und vielfach naturwahrer und mindestens ebenso schön wie bei Niccolò. Die Statuen scheinen — in ihren glücklichsten Beispielen — gewachsen an dieser Architektur, von der als Hintergrund sie gehalten werden; so vollkommen drücken sie ihr Wesen aus. Und die Reliefs haben Züge des Gemüts und Beobachtungen aus dem Leben, die wir bei Niccolò vergebens suchen würden. Nicht anders ist es

in Deutschland. Seit 1200 dringt der gotische Architekturstil aus Frankreich ein, und bald nach der Mitte des Jahrhunderts ist der romanische erloschen. Und nun schaffen auch die Bildhauer in Franken und Sachsen für die Dome frische und in ihrer Einfachheit an die Antike erinnernde Statuen, wie sie Italien um diese Zeit nicht kennt, Werke, „von denen wir heute urteilen, daß sie an adliger Schönheit und echt monumentaler Haltung den französischen ebenbürtig sind, an Kraft der Naturanschauung sie übertreffen" (Dehio). Diese „spätromanische" Plastik erschien uns früher wie eine selbständige Bewegung, auch eine Erscheinung der „Renaissance", wunderbar plötzlich folgend aus einer Erhebung der Geister, die sich in Deutschland am Ende des 12. Jahrhunderts bemerklich macht. Jetzt wissen wir, daß die Bildhauerei ebenso wie die Baukunst Einfluß von Frankreich erfahren hat. Skulpturen an den Domen zu Bamberg und Straßburg, die zwischen 1240 und 70 entstanden sein müssen, weisen, jene nach Reims, diese nach Chartres. Noch älteren Anregungen aus Chartres und Paris, die sich etwa bis an den Anfang des Jahrhunderts verfolgen lassen, begegnen wir am Dome zu Magdeburg. Von dort sowie über Halberstadt (Liebfrauenkirche), also nicht direkt durch französische Vorbilder, wurden fünfzig Jahre später die Meister der Goldenen Pforte zu Freiberg beeinflußt. Dagegen führen uns nach einem weiteren Menschenalter die Statuen an und in dem Naumburger Dom, namentlich die ganz persönlich aufgefaßten zwölf „Stifter" im Westchor, wieder auf unmittelbare Anregungen aus Frankreich (Reims, auch wohl Amiens und Paris) zurück. Diese hohe Blüte hat kein sehr langes Leben gehabt, denn die gotische Architektur erstickte sie allmählich. Sie hat dann zu einer eigenen, gotischen Bildhauerkunst geführt, die sich aber gegenüber der Plastik in Frankreich doch nur wie ein verkümmerter oder mißleiteter Nachkömmling ausnimmt. Will man also den Begriff der Renaissance in der Kunst nicht im äußerlichen Nachahmen des Altertums suchen, sondern in der Rückkehr von dem Schema zur Natur, und will man dann von einer Renaissanceperiode sprechen, die für das Europa der heutigen Kultur, nicht nur für Italien allein, gelten soll, so müßte diese Periode schon mit dem 13. Jahrhundert beginnen. An ihrer Spitze müßte Frankreich mit seiner frühgotischen Kirchenskulptur stehen. Diese nordische Kunst findet dann auf Wegen, die wir nicht im einzelnen bestimmen können (ein wichtiges Bindeglied zwischen Frankreich und dem Osten bleibt jedenfalls immer Burgund!), einen neuen Mittelpunkt in der niederländischen Malerschule der van Eyck. Der Genter Altar ist 1432 aufgestellt worden;



Abb. 6. Geburt Christi. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

1426 war der ältere der Brüder, Hubert, gestorben. Gleichzeitig also erst mit den van Eyck, genau genommen wenige Jahre früher, fängt in Italien die gewöhnlich so genannte Renaissance an, um 1400 für die Plastik, etwas später für die Malerei: Masaccio lebte von 1401 bis 28.

Und Niccolò, den wir bei dieser Abschweifung aus den Augen verloren haben? Die Geschichte, die von jener neuen Renaissancekunst berichtet, hat die Spuren seiner Kunst ebensowenig festgehalten, wie die der ersten Renaissance im Norden. Seine Tätigkeit ist nur eine freilich schöne Episode, eine verspätete Erscheinung aus früherer Zeit, in der diese Zeit sich noch einmal widerspiegelt, aber dafür auch nicht so lebendig und warm. Es liegt eine Kälte auf den schönen Marmorbildern Niccolòs, etwas, was aus dem Nachdenken, aus dem Studium hervorgegangen ist, und wir wissen es ja und sehen es nun an seinen Figuren, daß es das Altertum gewesen ist, was er studierte.

Wenden wir uns nun wieder zu der Kanzel des Baptisteriums mit ihren Reliefs zurück. Diese enthalten die „Geburt Christi", die „Anbetung der Könige", die „Darbringung im Tempel", die „Kreuzigung" und das „Jüngste Gericht". Auf dem Bilde der „Geburt Christi" lagert Maria mit dem Kopfe und dem Schleier einer antiken Juno in der Haltung der



Abb. 7. Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

Verstorbenen auf griechischen Totenmahlreliefs oder auf etruskischen Aschenkisten, wie eine Königin, teilnahmlos für das, was um sie her vorgeht (Abb. 6). Ebenso in Tracht und Haltung steht sie noch einmal da, betroffen zurückweichend mit der Spindel in der Hand, während der Engel ihr die Botschaft der Verkündigung bringt. Auch alle übrigen Figuren sind in Kleidung und Typus antik; nur der Kopf des sitzenden Josephs hat etwas porträtartiges. Die ganze Szene ist feierlich und steif, und an die Natur erinnert nur die Ziege, die sich am Kopfe kratzt, oder die andere, die zum Bette der Maria hinaufschnuppert. Die ganze Fläche ist dicht mit Figuren bedeckt, wie auf römischen Sarkophagen oder Triumphalreliefs. — Besser und nach den Regeln eines spätgriechischen Reliefs sogar recht gut komponiert ist die „Anbetung der Könige" (Abb. 7). Maria ist wieder als Juno dargestellt, die Pferde sind direkt antiken Vorbildern entnommen; nur das eine, das den Kopf zum Boden niederbeugt, zeigt wieder einen individuellen Zug. — Ganz gedrängt stehen dann die Gestalten auf der „Darstellung": Maria wieder in der früheren Erscheinung, Simeon, der das Kind hält, mit einem Zeuskopf ohne Teilnahme für den Vorgang, hinter ihm Hanna mit in die Höhe gerichtetem Gesicht, der Amme auf einem Sarkophage mit der Geschichte

des Hippolytos und der Phädra entlehnt, dann der hohe Priester oder wen sonst dieser langbärtige stattliche Mann, der dem taumelnden indischen Bacchus nachgebildet ist, vorstellen soll, endlich ganz zur Linken ein weiblicher Kopf, ebenfalls eine antike Entlehnung.

Diese drei Bilder geben also die heiligen Geschichten in einer für die Volksanschauung und für jedes moderne Gefühl — selbst für jene Zeit! — fremdartigen Weise des Vortrags. Im besten Falle haben wir die Haltung eines gut abgewogenen Zeremonienbildes, wie bei der „Anbetung". Alles Zeitgenössische fehlt. Keine warme Regung bringt diese Menschen dem Betrachter nahe, die meistens nicht einmal für einander weitere Teilnahme zeigen, als daß sie nebeneinander Platz genommen haben. Und doch gilt Niccolò für einen über seine Zeit, wenigstens unter den Italienern, hervorragenden Bildhauer! Gewiß, — aber wir müssen uns klar machen, worauf der Abstand beruht. Wir können ihn sogar deutlich messen an einigen Reliefs mit ähnlichen Darstellungen.

Die romanische Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, aus der die Schule von Pisa hervorgegangen ist, hat in Italien zwei Gebiete behauptet. Das eine, Norditalien, reicht von dem alten Langobardenreiche aus über Verona bis nach Parma, Modena und Ferrara. Marmorarbeiter aus Como und den nördlichen Gegenden tragen diese Kunst weiter, die nun das Äußere der großen Kirchen mit Steinornamenten und erzählenden Reliefs bedeckt. Freifiguren sind äußerst selten, — anders als in Frankreich und Deutschland — und darin zeigt diese Kunst noch deutlicher ihre Herkunft aus dem Handwerk. Freilich steht sie wieder eine Stufe höher als die „Kosmatenarbeit" in Rom und Unteritalien, die selten über die Dekoration hinausgekommen ist. Das zweite Gebiet der romanischen Plastik umfaßt die Städte Toskanas. Bei der Vorliebe für bloß architektonische Zierate und bei dem feinen Raumsinn, der sich an den Fassaden von S. Miniato (S. 10) oder von Pisa in Flächenmustern ausspricht, konnten die Bildhauer hier nur selten, wie es z. B. in Lucca geschehen ist, außen an den Kirchen ihre Kunst zeigen. Dafür legte aber jetzt die Sitte und neuer Brauch, wie die Predigt der Bettelorden, auf innere Ausstattung, Geräte, Kanzeln, Lettner, Taufbecken desto mehr Wert (Lucca, Pistoja, Pisa, Florenz), und an diese Aufgaben schließt sich ja gerade die neue Schule von Pisa unmittelbar an. Denn ihre Hauptleistung ist das Relief, das zum Schmucke solcher Geräte des Innenraumes bestimmt ist. Die Freiskulptur bleibt zunächst eine seltene Ausnahme.

Ganz überladen mit Bildhauerarbeit ist innerhalb dieser toskanischen Gruppe der Dom von Lucca, S. Martino, in seinem Äußeren: eine Fassade mit drei Portalen, darüber Galerien, die auf einer Vorhalle von drei Bogen liegen (S. 11). Hier haben wir eine sich durch mehrere Geschlechter hinziehende Spezialgeschichte toskanischer Plastik, die um so wertvoller ist, als auch Niccolòs Name mit diesen Arbeiten verbunden ist. Leider sind die Züge dieser Überlieferung für uns nicht deutlich genug. Es bleiben trotz aller Mühe der bisherigen Forschung Zweifel genug, wie die einzelnen Teile



Abb. 8. Anbetung der Könige. Aus den Reliefs an S. Zeno in Verona.

zeitlich zu ordnen seien. Wir kommen darauf zurück, wenn uns Niccolòs Anteil beschäftigen wird, um zunächst einige der wichtigsten Reliefs aufzuzählen, die uns für die Beurteilung jener drei unter seinen Pisaner Kanzelreliefs einen Maßstab geben können.

1. S. Zeno in Verona, Marmorreliefs an den Seitenwänden des Portals von den Meistern Nicolaus und Wilhelm, 1139, rechts Schöpfungsgeschichte, links Leben Christi von der Kindheit bis zur Kreuzigung, darunter auch die „Anbetung" (Abb. 8).

2. Acht deutlicher gezeichnete Reliefs am Taufbrunnen von S. Gio-



Abb. 9. Taufbrunnen in S. Giovanni zu Verona.

vanni in Verona, nicht viel später, mit der Geschichte Christi von der „Verkündigung“ bis zur „Taufe im Jordan“ (Abb. 9).

3. Reliefs einer alten Kanzel der abgebrochenen Kirche S. Piero am Abzugsgraben (Scheraggio), jetzt in S. Lionardo vor Florenz, um 1250: Stammbaum Christi, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung, Taufe, Abnahme vom Kreuze (Abb. 10).

4. Reliefs der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja, im ganzen acht Darstellungen, zum teil dieselben wie bei Nr. 2, darunter sechs von Guido Bigarelli aus Como, inschriftlich 1250. Darunter „die Geburt“ (Abb. 11).

Wer diese vier Stufen miteinander vergleicht, der wird, wie sie zeitlich aufeinander folgen, auch ein Zunehmen des Lebens, ein wachsendes Verlangen nach Ausdruck gewahren. Also die Mittel, die, wie die einzelnen Umstände und Wendungen einer Erzählung, den Inhalt ausdrücken, werden allmählich reicher. Die Form an sich wird es in einem viel geringeren Maße, und von einer Art Stil des Reliefs kann höchstens erst bei dem letzten, Guido, geredet werden. Dieser Stil ist nun bei Niccolò Pisano durchaus vorhanden; wir konnten uns ja seine Reliefs ohne weiteres an griechisch-römischen Sarkophagreliefs verständlich machen. Aber das eigene, innere Leben, zu dem jene bescheideneren Vorstufen doch Ansätze zeigen, hat sich bei ihm nicht weiter entwickelt. Dafür ist die Form an sich — die Proportion — bei ihm unvergleichlich besser. Aber er hat sie nicht an der

Natur beobachtet, sondern in der Antike fertig gefunden. Sein Stil ist künstlich! So hoch seine Werke die seiner Vorgänger überragen und so glänzend sie seinen Zeitgenossen erscheinen mochten, eine Entwickelung konnte von hier nicht ausgehen. Man sah mit einemmale, daß es so wie bisher nicht weiter gehen konnte. Die frühere Plastik war fortan unmöglich gemacht durch ein imposantes, glanzvolles Modell, das nun aber doch seinerseits ebenfalls nicht weiter nachgeahmt werden konnte, ohne daß die Kunst dadurch schnell verflacht wäre. Wohin dabei ein Minderbegabter kommen konnte, sehen wir an vier Marmorreliefs von den Chorschranken einer ehemaligen Kirche, S. Ansano bei Siena (jetzt im Dom daselbst) mit der „Verkündigung", der „Geburt Christi", den „heiligen drei Königen" zu Pferde und der „Anbetung" der Könige (Abb. 12). Sie sind von durchaus antikisierendem Stil, und die kurzen Proportionen ihrer Figuren führen uns auf die Reliefs der etruskischen Aschenkisten zurück. Früher hielt man sie



Abb. 10. Abnahme vom Kreuz. Kanzelrelief in S. Lionardo zu Florenz.



Abb. 11. Geburt Christi. Relief von Guido Bigarelli aus Como. Pistoja, S. Bartolommeo.

für eine Vorstufe von Niccolò. Dafür sind sie aber viel zu frei und sicher ausgeführt, zu wenig tastend und neu in der Erfindung. Sie sind ein Rückschritt nach Niccolò. Durch Niccolò hatte man zuerst seit den Tagen des klassischen Altertums gesehen, was Schönheit in der Plastik ist. Aber als künstlerische Leistung konnte das keinen Bestand haben. Als Zaum und Zügel hat die Antike gelegentlich wieder in der italienischen Kunst ihre Dienste — gute und schlechte — getan. Als Vorbild ist sie kaum wieder so rücksichtslos hingestellt worden, wie in diesen drei Reliefs von Niccolò Pisano. Seine eigene Schule drängte zu anderen Äußerungen und hat ihn selbst, wie es scheint, mit fortgerissen. Giovanni Pisano und Giotto haben die Zukunft. Die Kanzelreliefs von Niccolò sind eine schöne Reliquie. Man hat noch keinen modernen Menschen vor ihnen warm werden sehen, abgerechnet die Überschwänglichen, die sich überall einfinden zum Tuschblasen.

Niccolòs Tat also und sein großes Verdienst ist es, daß er zu einer Zeit, wo die italienische Plastik keinen Stil finden konnte, geradeswegs die Formensprache des Altertums wieder aufsuchte und sich aneignete. Ist es auch nicht das Werk der Reflexion, sondern des Genies, das wenigstens die Fähigkeit haben muß, das gewollte Muster selbsttätig noch einmal hervorzubringen, so ist doch die Erscheinung eines solchen Mannes und seiner Werke nicht mehr so wunderbar, daß wir weitere Aufklärung in der Zeitgeschichte



Abb. 12. Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige. Marmorfries im Dom zu Siena.

suchen müßten. Viel wunderbarer, schon weil sie großartiger ist, scheint die plötzlich in Frankreich sich entfaltende „Mauerplastik“ der gotischen Kirchenfassaden mit ihren Hunderten von schön gedachten Statuen, die durch Haltung der Körper und Bewegung der Glieder zueinander in Beziehung gesetzt sind. Die hervortretenden, belichteten Gestalten, gehalten und getragen von der dunkleren Wand, scheinen uns dort ganze Geschichten zu erzählen. Sie sind entstanden, als Frankreich in den Kreuzzügen zu der mächtigsten, stärksten und in Sitte und Bildung ersten Nation heranwuchs, und die schaffenden Geister, die doch hinter diesen Werken gestanden haben, sind für uns höchstens noch Namen ohne persönlichen Inhalt. Wir dürfen darum Niccolòs Bedeutung nicht überschätzen. Es ist mit ihm etwa, wie in neuester Zeit mit Thorwaldsen. Seine Zeitgenossen nannten diesen bekanntlich einen nachgeborenen Griechen, aber auf ihn und aus seiner Richtung ist nichts gefolgt, was uns heute noch erfreuen könnte!

Niccolòs Aufgabe für die Geschichte der Kunst ist im wesentlichen umschrieben mit den Beobachtungen, die wir an den drei ersten Reliefs der Kanzel von Pisa zu machen hatten. Wenn wir nun den Fortschritten der Kunstgeschichte folgen wollten, so könnten wir ihn hier verlassen. Aber er selbst begleitet die neue Richtung noch weiter; wir nehmen das wahr an seinen ferneren Werken, wenn es uns auch nicht vergönnt ist, seinen persönlichen Anteil von dem seiner Mitstrebenden scharf abzugrenzen.

Die zwei letzten Platten der Kanzel von Pisa, die „Kreuzigung“

und das „Jüngste Gericht", unterscheiden sich von den ersten drei dadurch, daß bei ihren Gegenständen antike Vorbilder nicht mehr so unmittelbar wirken konnten. Dafür treten dann individuelle Züge, lebhaft erregte Köpfe und heftige Gebärden mehr hervor. Auf dem „Jüngsten Gericht" sind die meisten



Abb. 13. Kapitell mit Eckfiguren von der Kanzel des Doms zu Siena.

Köpfe abgeschlagen, und das Ganze ist arg zerstört. Das Kostüm ist antik, auch an den Männern mit barbarischem Typus auf der „Kreuzigung". Hier ist der nackte Christuskörper eine selbständige Schönheitsleistung, die durch den Vergleich mit dem abschreckend naturwahren Gekreuzigten seines Sohnes Giovanni (in Pistoja und mehr noch an der Domkanzel zu Pisa) um so merkwürdiger wird. So stehen sich anderthalb Jahrhunderte später in Florenz

Brunelleschi und Donatello ebenfalls gegenüber mit ihren aus Holz geschnitzten Kruzifixen in S. Maria Novella und S. Croce. Über die Komposition und den Gesamteindruck können wir nur bei der „Kreuzigung" urteilen. Gewiß übertrifft auch hier Niccolò seine Vorgänger. Aber so groß, wie wir ihn nach den ersten drei Reliefs erwarten sollten, ist der Fortschritt doch nicht! Wir sehen, wo seine erwählten Muster ihn im Stiche ließen, konnte er aus eigener Kraft allein nicht viel weiter kommen.

Die Kanzel, die er dann mit seinem Sohne Giovanni und anderen Gehilfen für den neuen Dom der reichen Nachbarstadt Siena machte, ist eine größere und glänzendere Wiederholung der ersten Aufgabe. Sie enthält dieselben Geschichten, hat aber, weil sie achteckig ist, sieben Reliefs und ruht auf neun Säulen; die Mittelsäule wird getragen von einem achtseitigen Sockel mit Frauengestalten in Hochrelief, Wissenschaften und Künsten. Die Kapitelle sind reicher, die Figuren zwischen ihnen und der oberen Brüstung — Sibyllen oder Tugenden — sind bedeutender (Abb. 13). Alles Einzelne ist mannigfaltiger und prächtiger. Die Reliefs der Brüstung werden nicht durch Säulen getrennt, sondern durch Figuren, eine Madonna, Apostel und Heilige. — Wir kommen nun zu den Reliefs dieser Kanzel. Großes selbständiges Interesse bieten sie nicht, weil sie denen der ersten Kanzel zu ähnlich sind und, was an ihnen neu ist — eine höhere Lebendigkeit und die noch stärkere Überfüllung mit Figuren — wenig zu dem antiken Stil, den sie doch im ganzen festhalten, passen will. So haben wir vor allem den Eindruck einer nicht einheitlichen Kunst. Überdies sind die Kleider reich gestickt und verziert (in Siena liebte man das, wie uns die alten Bilder lehren), und hier und da kündigt sich bereits die Zeittracht an neben den antiken Gewändern. Geschichtlich hat das Denkmal dadurch seinen Wert, daß es uns die neuen Kräfte, die bald selbständig werden, zum erstenmal kennen lehrt. Unter den in dem Vertrag genannten Gehilfen Niccolòs ist außer dem Sohne Giovanni ein namhafter Mann: Arnolfo di Cambio, der später den Dom in Florenz baute und etwas früher das Grabmal des 1282 verstorbenen Kardinals de Braye (in S. Domenico, Orvieto) verfertigte. Dieses zeigt uns in einem in der Folge vielfach nachgeahmten Aufbau unten auf einem Paradebett ruhend den Verstorbenen, vor dem zwei Chorknaben den Vorhang weggezogen haben, darüber thronend die Madonna, zu beiden Seiten einen Heiligen, neben deren einem wieder der Kardinal knieend dargestellt ist (Abb. 14). Der Stil der Skulpturen erinnert noch an Niccolò, aber Arnolfo hat doch sehr seine eigene Schönheit, z. B. in der Madonna,



Abb. 14. Grabmal des Kardinals de Braye, von Arnolfo di Cambio. Orvieto, S. Domenico.

und das ganze Werk hat Wucht und Ausdruck. Man braucht daraus noch nicht zu folgern, daß er ein kräftigeres Talent gewesen sei, dessen Mitwirkung an jenem zweiten Kanzelwerke Niccolòs besonders deutlich zu erkennen sein müßte. Was Giovanni betrifft, so wird er nicht bei dem Plane des Ganzen geholfen, wohl aber trotz seiner Jugend im Laufe der Arbeit den Vater beeinflußt haben.



Abb. 15. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von Giovanni Pisano. Pistoja, S. Andrea.

Am meisten gleicht dem Bilde auf der früheren Kanzel die „Geburt Christi", und überall zeigen sich ähnliche kleine Züge des Lebens an den Figuren der Menschen und Tiere. Auch die „Darstellung" hat noch Ähnlichkeit mit dem entsprechenden früheren Bilde. Die „Anbetung" dagegen mit dem Reiterzuge der Könige und ihrem Gefolge im Vordergrunde ist völlig anders, lebhaft und individualisiert, — Kamele und orientalische Gesichtsbildungen zeigen sich — malerisch gehalten, mit Verkürzungen und schwer im Relief zu verwirklichenden Ansichten. Diese „Anbetung" hat nichts



Abb. 16. Relief von der Arca des h. Dominikus. Bologna, S. Domenico.

mehr von Niccolòs erster Darstellung; sie ist eine Vorbereitung auf die Art, wie bald die Maler von Florenz diesen außerordentlich beliebten Gegenstand behandeln. Die „Kreuzigung“ zeigt das Pathetische der ersten Darstellung bedeutend übertrieben. Ebenso wirkt ein neuer Gegenstand auf dieser Kanzel: der „bethlehemitische Kindermord“ mit einem aufregenden Gewirre von Figuren. Giovanni hat später auf einer anderen Kanzel (für S. Andrea in Pistoja) den Gegenstand veredelt, soweit es möglich war, und ihm dabei alle diese grausige Lebendigkeit, die er nun einmal voraussetzt, gelassen (Abb. 15). Da gibt er eine wirklich bedeutende dramatische Auffassung! Dagegen gehalten ist das Relief in Siena maskenhaft und wie nach einem äußeren Schema gearbeitet. Aber warum soll nicht dennoch der junge Giovanni geistig und auch mit der Hand daran tätig gewesen sein? — Am wenigsten befriedigt das „jüngste Gericht“ (auf zwei Tafeln), an sich keine günstige Aufgabe für die Plastik und nun vollends in dieser Ausdehnung. Die neue Richtung fand darin so wenig ihre Befriedigung, wie die alte.

Noch ehe die Kanzel von Siena vollendet war, hatte Niccolò für Bologna ein anderes Werk fertig gestellt, ein sarkophagartiges Grabmal für die Gebeine des Titelheiligeu in S. Domenico. Er wohnte selbst 1267, als die Reliquien in die neue Urne gelegt wurden, dieser Zeremonie



Abb. 17. Geburt Christi. Von der Kanzel des Fra Guglielmo in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja.

bei. Er hat also als Hauptmeister die Arbeit geleitet, und diese ging teilweise neben der anderen für Siena her. Es ist schon deshalb nicht wahrscheinlich, daß er selbst viel daran getan hat. Der Kasten ist ringsum mit Reliefs bedeckt, und diese sind — wie an der Domkanzel in Siena — durch kleine Statuen voneinander getrennt. In den zwei besten Reliefs, die den Ehrenplatz an der Vorderseite haben, müßte des alten Niccolò Arbeit doch am ehesten gefunden werden. Es sind zwei zeitgeschichtliche Szenen darauf dargestellt: *wie Dominikus einen vom Pferde gestürzten Ritter vom Tode auferweckt* (Abb. 16), und wie in seiner Gegenwart die ketzerischen Bücher verbrennen, die seinen aber die Feuerprobe bestehen. Das gestürzte Pferd ist von einem römischen Kindersarkophage genommen, und auch unter den menschlichen Figuren erinnern einige an die Antike, aber ihr Ausdruck ist inniger als an der Kanzel in Pisa, und wie das Zeitkostüm bei den Mönchen und den weltlichen vornehmen Jünglingen überwiegt, so hat die lebensvolle Darstellung des Ganzen doch auch keine Ähnlichkeit mehr mit jenen ersten Reliefs, und die menschliche Figur hat durchweg schlankere Proportionen als dort. Die Statuetten zwischen den Tafeln sind vollends schon ganz im Stil der entwickelten Schule. Wir hören nun, daß bei *diesem Auftrage der alte Niccolò sich einen Dominikanerlaienbruder, Fra Guglielmo*, zu Hilfe nahm. Sollte nicht der um das Grabmal des Stifters

seines Ordens das Hauptverdienst haben? Er stahl bei diesem Anlaß dem Heiligen eine Rippe, was er erst auf dem Totenbette seinen Ordensbrüdern beichtete. Als selbständiger Bildhauer tritt er gleich nach diesen Vorgängen auf, am bedeutendsten an der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja, die um 1270 und zwar urkundlich von einem Meister Guglielmo gemacht ist. Sie ist äußerlich viel bescheidener als die großen Prachtkanzeln in Pisa und Siena, lehnt sich an die Wand und hat an ihren drei Seiten zehn Darstellungen aus der Geschichte Christi von der „Verkündigung" bis zur „Himmelfahrt". Neben vielen Entlehnungen aus dem Altertum, wie sie bei Niccolòs Schule begreiflich sind, haben doch diese Szenen eine Sprache der Natur, in der manchmal jedes Einzelne zu Leben wird. Dieses Leben ist nicht so gewaltig, aber auch nie so häßlich, wie es später bisweilen bei Giovanni wird. Das zeigt sich in jeder einzelnen Figur. Auch Giovanni ist ja, verglichen mit der kalten Regelmäßigkeit Niccolòs in Pisa, oft ungünstig beurteilt worden. Völlig harmonisch sind diese antik angezogenen Menschen mit den heftigen Gebärden ja auch nicht. Gerade um so deutlicher wird es uns deswegen, wie groß hier der Fortschritt in der Darstellung des Ausdrucks ist gegenüber Werken, die der Zeit nach nur wenig zurückliegen. Man vergleiche nur das volle, strömende Leben auf dieser „Geburt Christi" (Abb. 17) mit der Darstellung desselben Gegenstandes auf dem Relief der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja von Guido da Como 1250 (S. 22), wo die Gebärden der Handelnden mit ihren unverhältnismäßig starken Gliedmaßen sehr betont und dennoch im buchstäblichen Sinne gebunden sind. Zwischen Guido und Guglielmo liegen doch nur zwanzig Jahre! Aber man sieht doch, wo dies Leben hinaus will. Von Niccolò sind wir der Art nach schon weit entfernt, obwohl er noch über zehn Jahre weiter gelebt hat.

Denn 1280 ist der Große Brunnen, der auf dem Domplatze von Perugia steht, vollendet worden, der schönste Italiens aus dieser älteren Zeit, mit drei Becken, die übereinander angeordnet sind (Abb. 18). Das oberste ist von Bronze und trägt eine Gruppe aus dem gleichen Metall. Das mittlere aus Marmor hat 24 kleine Statuen von heiligen und historischen Personen und Allegorien, ähnlich den Statuetten an den Kanzeln von Pisa und Siena. Sie bieten nichts innerhalb dieses Kunstbereiches Bemerkenswertes. Das unterste Becken aber, das größte und reichste, trägt auf jeder seiner 25 Seiten zwei, im ganzen also 50 Marmorreliefs in zierlichem, edlem Stil, nicht mit Figuren überladen und ausgezeichnet durch schöne und zugleich frische, naturwahre Motive, wozu der hier gewählte mannigfaltige

Inhalt einlud. Es sind Monate, in den Beschäftigungen der Menschen dargestellt, mit Himmelszeichen, ferner die sieben freien Künste, dazu Geschichten aus dem Alten Testament, aus Äsop und endlich die Gründung Roms. Der Stoff allein tat es dabei doch nicht. Er war schon recht oft seit dem frühen Mittelalter behandelt worden, insbesondere kommen die Monatsbilder schon

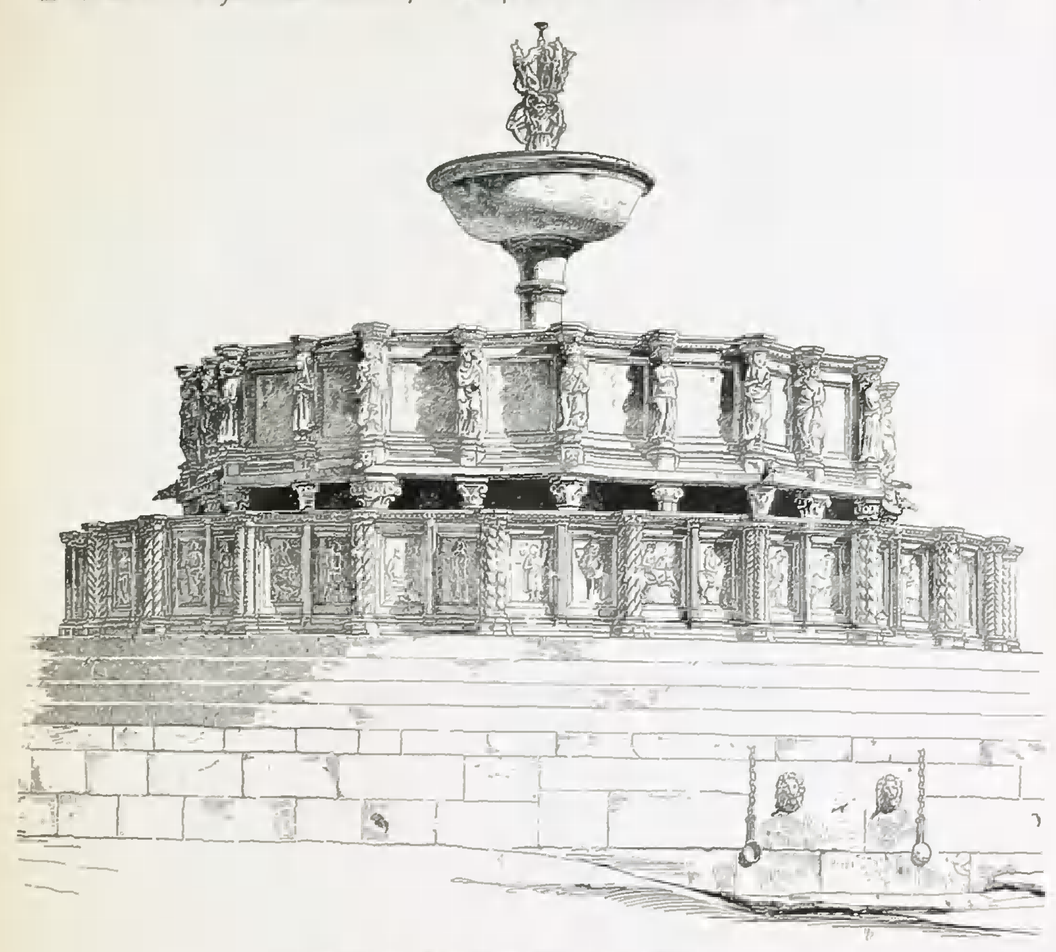


Abb. 18. Der Große Brunnen in Perugia.

vorher in Toskana vor, — aber noch nicht so einfach und edel wie hier, wo leider bei starker Verwitterung und Ergänzung das Ursprüngliche oft nur noch in Spuren erhalten ist. Nun steht an dem mittleren Becken mit den weniger bedeutenden Figuren eine Inschrift zum Lobe des Meisters Niccolò, während eine kurze Inschrift über einem Bilde des unteren Beckens den Giovanni als Verfertiger bezeichnet. Natürlich nicht bloß dieses einen Bildes, sondern des ganzen Werkes in wesentlichen Teilen. Außerdem wissen

wir aus Urkunden, daß auch Arnolfo di Cambio wieder, wie vorher an der Arca in Bologna, an diesem Brunnen gearbeitet hat. Von ihm, dem Baumeister, rührt jedenfalls der Aufbau her. Dürfen wir ferner annehmen, daß zwischen diesem Schüler, der von ebenso strengem Formensinn wie Niccolò selbst war, und dem vorwärts drängenden Sohne der Alte noch zu guterletzt diesen einfach-schönen, im guten Sinne an das Altertum erinnernden Reliefstil fand? Äußerlich steht er doch diesem Stil in seinen früheren Werken näher als sein Sohn, sobald wir diesen in der Kunstgeschichte aus eigenen Arbeiten erkennen können. Die Statuetten setzen im allgemeinen die Richtung fort, die uns die Kanzeln von Pisa und Siena gezeigt haben, also Niccolò und seine Schule, wobei wir darauf verzichten, den Anteil Arnolfos auszuscheiden. Im Gegensatz dazu fühlen wir deutlich vielerwärts Giovannis lebendigen Geist und wir sehen auch seine Hand, am greifbarsten an einzelnen Statuetten und an den Reliefs der freien Künste. Als der Brunnen fertig war, lebte Niccolò nicht mehr.

Es gehört zu dem Allerschwersten, namentlich in der Plastik, wo die Farben fehlen, ohne eine andere Überlieferung nur aus Kennzeichen des Stils einen persönlichen Urheber festzustellen, wenn überhaupt bei der Beschaffenheit des Kunstwerkes die Wahl zwischen mehreren möglich ist. Mit dieser Bemerkung treten wir an den sehr mannigfachen Skulpturschmuck des Doms S. Martino in Lucca (S. 11), um dann zuletzt noch ein besonders wichtiges Werk, welches dem Niccolò zugeschrieben wird, zu betrachten. Sein Name ist nämlich verbunden mit den Skulpturen des linken Seitenportals. Außerdem aber sind das rechte und das Hauptportal, sowie die Vorhalle und die sich darüber hinziehende Fassade mit Reliefs bedeckt, die sämtlich geringer als jene, untereinander aber wieder verschieden sind und eine längere, auf mehrere Jahrzehnte zu berechnende Tätigkeit voraussetzen: Christus im Limbus, Maria und Apostel, Monatsbilder, Geschichten aus der Martinslegende usw. Aber es will nicht gelingen, die Arbeiten zu verteilen und zeitlich anzuordnen. Nur so viel sehen wir ihnen selbst an, daß sie nicht von der Schule von Pisa berührt worden sind. Das merkwürdigste Stück ist eine Freiskulptur, die einzige unter lauter Reliefs: der heilige Martin zu Pferde, wie er mit dem Bettler das Gewand teilt (Abb. 19). Die Gruppe ist nicht ohne Wirkung, aber derb und plump. Wäre sie erheblich älter als Niccolò, so wäre sie ein wichtiges Denkmal. Aber nichts steht uns dafür.

Sie ist handwerksmäßig roh, kann spät sein, und ihr Verfertiger kann hinter seiner Zeit zurückgeblieben sein, und sie wäre sogar nach 1300 noch begreiflich.

Die Skulpturwerke des Doms von Lucca haben also dermalen für die Kunstgeschichte nur die Bedeutung, daß sie uns auf eine sehr entwickelte, in

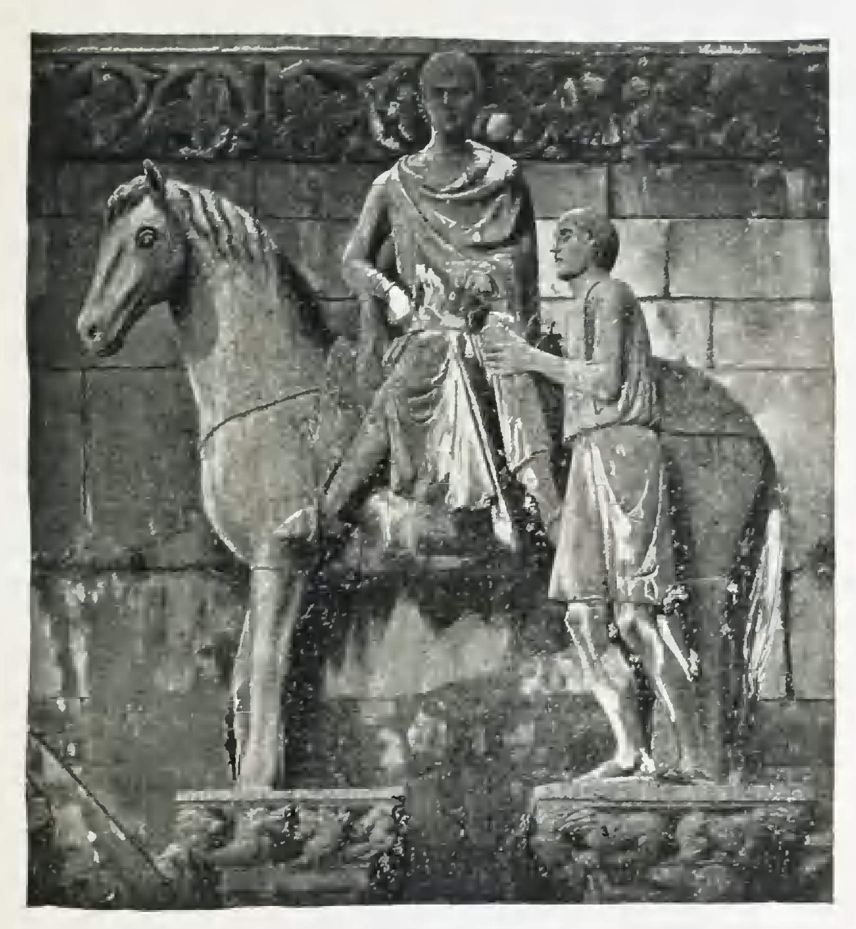


Abb. 19. Der h. Martin. Freigruppe im Dom zu Lucca.

die Masse gehende Tätigkeit comaskischer und toskanischer Steinmetzen und Bildhauer sehen lassen, wobei sich in dieser Zeit des romanischen Stils aus der nächsten Aufgabe des Handwerks erst die Dekoration und allmählich das Figürliche ergibt, zunächst als Relief, und endlich sogar die freie Statue. Das sind die Verhältnisse, die Niccolò bei seinem Auftreten äußerlich umgaben. Sie waren günstig für ihn. Denn ein wirklicher Bildhauer fehlte noch. Daß er von Pisa aus in jungen Jahren nach Lucca gegangen und



Abb. 20. Abnahme vom Kreuz. Lünette am Dom zu Lucca.

längere Zeit daselbst gearbeitet hätte, — arbeitete doch auch der Comaske Guido außer in Pistoja noch in Pisa und Lucca! — daß er dann zuletzt mit seinen Arbeiten alle anderen übertroffen und diese ganze romanische dekorierende Reliefskulptur mit einem Werke der höheren Kunst abgeschlossen hätte, wäre verständlich. Vasari gibt ihm die Reliefs über dem linken Seitenportal in Lucca: am Türsturz die „Verkündigung", die „Anbetung der Hirten" und der „Könige", noch bei aller Zerstörung einfach und klar ausgedrückt, und darüber die „Kreuzabnahme" (Abb. 20). Ob Vasari recht hat, ist für Niccolò eine besonders wichtige Frage. Denn hier handelt es sich um eine Ausdrucksweise, die von seiner in Pisa ausgeübten Art der Kunst durchaus verschieden ist. Man kann über dies anspruchslose, mit vollendetem Raumgefühl in das Halbrund komponierte Relief der Kreuzabnahme nicht leicht zu viel des Lobes sagen. Es hat neben edlen und in der Hauptsache richtigen Formen einen tiefen Gehalt an Empfindung. Das Antike hat der Künstler z. B. in der Tracht angewendet, wie es alle die anderen zu seiner Zeit anwandten, aber es stört nicht und kühlt die Wärme des wirklichen, empfundenen Lebens nicht ab. Das Altertum, an das sich Niccolò z. B. in Pisa bei anderen Gegenständen so eng anschloß (S. 17), gab ja für die „Kreuzabnahme" solche Muster nicht her. Darum wollen wir uns, um dies Relief von Niccolò zu würdigen, nach einigen Versuchen in der älteren italienischen Kunst umsehen.



Abb. 21. Kreuzabnahme, von Antelami. Parma, Dom.

In Parma, wo das Baptisterium außen, an seinen drei Portalen, und inwendig mit Skulpturen bedeckt ist, die das ganze 13. Jahrhundert ausfüllen (den Anfang macht ein Bildhauer Benediktus am Nordportal 1196), wird im Dom eine einzelne, noch ältere Relieftafel aufbewahrt mit einer „Kreuzabnahme“ von Benedetto Antelami 1178 (Abb. 21). Alles Natürliche, wie Körperform und Haar, ist hier noch ganz konventionell behandelt, wie in einem heraldischen Ornament, aber der Inhalt sucht nach Ausdruck in den Bewegungen und in den Mienen der Gesichter. Erheblich später, um 1250, zeigt dann eines der Kanzelreliefs in S. Lionardo (S. 21) nach der Seite des Ausdrucks einen großen Fortschritt: Maria und Johannes halten ebenso wie in Lucca die Hände des Heilandes ergriffen, Joseph von Arimathia umfaßt seinen Oberkörper, und Nikodemus am Fuße des Kreuzes arbeitet schon ebenso angespannt mit seiner Zange an den Nägeln. Dieses oder ein ähnliches Werk ist das Vorbild für das Relief in Lucca gewesen. Aber dieses läßt alle seine Vorgänger hinter sich. Es übertrifft auch das Relief der „Kreuzigung“ an der Kanzel in Pisa nicht nur formell im Stil und in der Anpassung an die Türlünette, sondern ebenso im Ausdruck. Wenn es eine Jugendarbeit Niccolòs wäre, oder wenigstens vor die Kanzel von Pisa fiele, wie manche meinen, — wie seltsam wäre es dann, daß ein doch schon ausgereifter Mann, der über so vollendete Ausdrucksmittel verfügt, sich dann erst in den noch strengeren Zwang der antiken Kunstregel begibt und

doch zuletzt wieder, wie wir gesehen haben, gegen sein Lebensende, diese Art von Klassizismus in seiner Schule nicht behaupten kann, sondern mit seinen jüngeren Genossen mehr der Natur folgen muß! Wir sehen darum in dem Relief die Vollendung dessen, wonach die romanische Skulptur in Italien bei christlichen Stoffen suchte, ein Werk, das zu allem anderen, was wir in Lucca, Pistoja und anderwärts sehen, noch die Läuterung der Form, welche Niccolòs Schule eigen ist, hinzubringt, also eine Schöpfung von abschließendem Charakter, die ebensogut von einem Schüler Niccolòs sein könnte wie von ihm selbst. Ist sie aber von ihm, wie jetzt allgemein angenommen wird, so gehört sie seiner Höhe an, und wir müssen uns, wenn wir ihm das Relief zuschreiben, darüber klar sein, daß die anderen erhaltenen Werke, mit denen sein Name verbunden ist, nichts diesem ähnliches bieten.

Der Mann, von dem die neue Zeit ausgeht, der nicht nur die Skulptur, sondern überhaupt die Kunst des 14. Jahrhunderts bestimmt, ist Giovanni Pisano.*) Äußerlich ist seine Kunstweise dieselbe wie die seines Vaters: seine Form ist das hohe Relief. Die Statue geht daneben her. Auch die Gegenstände sind oft dieselben. Aber der Sinn und der Ausdruck sind anders geworden. Leben und Bewegung zeigt sich in allem und jedem, die erregte Natur soll dargestellt werden. Selbst das Häßliche wird ohne Scheu gegeben. Die beabsichtigte Wirkung wird in großen Zügen auch erreicht. Aber für das Einzelne der Körperformen ist der Künstler der Aufgabe nicht gewachsen mit seiner Kenntnis. So ist etwas Unharmonisches in Giovannis Werke gekommen, was sich, wenn man es mit dem ruhigen, ebenmäßigen Stil des Vaters vergleicht, wie ein Rückschritt ausnimmt. Aber bei Niccolò drängte die antike, äußerlich angepaßte Form das eigene Leben zurück und bewahrte es zugleich vor unvorsichtigen Schritten, die in der Kunst zu Fehlern werden können. Giovanni fügte sich dem Zwange nicht mehr. Vieles Ein=

*) Chronologie seiner Hauptwerke:
1266—68 Kanzel für den Dom in Siena.
1278—80 Großer Brunnen in Perugia.
1280—83 Bau des Camposanto in Pisa.
1284—98 Baumeister am Dom in Siena.
1301 Kanzel in S. Andrea zu Pistoja vollendet.
1303—11 Kanzel für den Dom in Pisa.
1313 Grabmal der 1311 in Genua verstorbenen Gemahlin Heinrichs VII., daselbst in Resten.

zelne auf seinen Reliefs erinnert ja noch an das Altertum, aber doch macht er z. B. von der Tracht seiner Zeit ebenso oft Gebrauch, und für die Komposition und den Ausdruck des Ganzen hat die Antike nicht mehr die Bedeutung wie früher. Sein Relief hat aber ferner nicht nur dem Inhalte nach das Leben und den Affekt einer neuen Zeit, es ist auch malerisch in der Anordnung. So konnte der jüngere Giotto von ihm lernen und er hat mehr von Giovanni gelernt, als ihn die Maler seiner Zeit lehren konnten: den Zug auf das Dramatische, den sie nicht hatten. Manches gab dann vielleicht auch der jüngere Maler dafür dem älteren Bildhauer geistig zurück, denn z. B. Giottos Fresken in der Arena zu Padua sind früher als Giovannis Kanzel für den Dom von Pisa, die 1311 vollendet worden ist. Giovanni hat sogar einmal an derselben Stelle gearbeitet, wo sich Giottos erstes Hauptwerk befindet, dort in der Kapelle der Arena zu Padua, und für denselben Besteller, in dessen Auftrage sein jüngerer Freund die Fresken aus dem Marienleben malte, die uns bald beschäftigen werden. Enrico Scrovegno, ein ausgedienter Kriegsmann, der die ganze Madonnenkapelle 1303 aus seinen Mitteln gestiftet und 1305 geweiht hatte, starb 1321. Giovanni war kurz vorher gestorben. Eine sehr naturalistisch — z. B. mit Adern auf den Händen — gebildete, liegende Grabstatue des Stifters im Chor der Kapelle hat mit Giovanni nichts zu tun, sie ist venezianischen Ursprungs. Dagegen ist die großartige Statue der Madonna, die sich ihrem völlig bekleideten Kinde lebhaft erregt zuwendet (Abb. 22), ganz in seinem Charakter und mit seinem vollen Namen bezeichnet. Sie hat den Stil der Figuren der Kanzel von Pisa und wird bald nach 1305 entstanden sein. Aber eine andere lebensgroße Statue des Stifters daselbst, im langen Gewande, aufrechtstehend, mit zum Gebete erhobenen Händen, gehört nicht dem Giovanni, der Dargestellte ist hier zwanzig Jahre jünger



Abb. 22. Madonna, von Giovanni Pisano. Padua, Arena.

als auf der liegenden Statue. — Giovanni Pisano bedeutet für seine Zeit, was Donatello für das 15. und Michelangelo für das 16. Jahrhundert gewesen sind.

Man nennt Giovannis Plastik gotisch. Was heißt das? Er war zunächst als Baumeister Gotiker. Er baute am Dome von Siena und hat den Camposanto in Pisa geschaffen, während, wenn sein Vater, was Vasari will, überhaupt gebaut hat, er das jedenfalls in dem romanischen Stile tat. Auch Giovannis Mitschüler, Arnolfo di Cambio, war ja als Baumeister Gotiker (S. 25). Und vielseitig, wie alle diese großen Italiener, war bald darauf auch der Maler Giotto nicht nur in der einen Kunst der Malerei tätig. Er war seit 1334 bis an seinen Tod drei Jahre lang am Dom zu Florenz als Baumeister angestellt. Ihm gehören dort einige von den Reliefs an dem unteren Gliede des Sockels des Glockenturms, auch wenn er sie nicht selbst in Marmor ausgeführt haben sollte. Um so besser begreifen wir, daß er dem Giovanni so nahe treten konnte, wenn er, wie dieser, auch Bildhauer war. Auch Giottos Malerei nennt nun die Kunstgeschichte „gotisch", und sie kann das, insofern sie in das Zeitalter der Gotik fällt und noch nicht Renaissance ist, vielleicht auch, weil sie meist in gotischen Kirchen ihre Stelle gefunden hat. Aber es bleibt doch nur eine äußerlich gegriffene Bezeichnung. Denn abgesehen davon, daß der gotische Baustil für Italien lange nicht die Bedeutung hat wie im Norden, hat vollends mit den Formen dieses Stils die Malerei Giottos kaum noch etwas zu tun. Gibt er auf Bildern Architektur oder Geräte, so zeigt sich gotisches darin*), und ebenso ist im Ornament und in der Umrahmung der Bilder vielfach Gotik. Aber das Wesen seiner Malerei liegt doch tiefer als in diesen formalen Dingen. Ebenso ist es mit Giovanni Pisano. Man bringt die größere Bewegtheit seiner Gestalten gegenüber der ruhigen Ausdrucksweise seines Vaters mit den Anregungen des neuen Baustils in Zusammenhang. Man fühlt sich bei den aufrechtstehenden Figuren im Relief oder in der Freiskulptur durch die Ausbiegung des seitlichen Umrisses, das wellenartig Fließende in der Richtung von oben nach unten, erinnert an die Mauerstatuen der gotischen Kirchen in Frankreich, die in den Linien ihres Umrisses und ihres Faltenwurfs mit ihrer geradlinigen architektonischen Einfassung kontrastieren sollen, und man nimmt an, daß Giovanni bei der Nähe dieser nordischen Kunst

*) Aber keineswegs immer. Auf den beinahe vierzig Fresken in Padua z. B. kommen in der Architektur nur viermal gotische Motive vor.

entweder durch ihre Denkmäler oder durch zugewanderte Künstler beeinflußt worden sei.

Aber man muß tiefer gehen. Die architektonische Gebundenheit des Bildwerks haben wir nicht in der nordischen Gotik allein, wir haben sie auch im romanischen Stil und überhaupt auf jeder Stufe, wo das Bild noch nicht völlig frei, selbständig, reif entwickelt ist. Giottos Fresken werden uns zu dieser Frage zurückführen. Mit dieser Art von „Gotik" reichen wir aber bei Giovanni nicht aus. Statt des massenhaft wirkenden Statuenschmuckes an Portalen und Fassaden haben wir in Italien um diese Zeit das zierliche, als Einzelbild wirken sollende Relief als Hauptaufgabe des Bildhauers. Und wenn man, wie es die Geschichte der Plastik mit den Werken des Nordens zu tun pflegt, Giovanni als Bildhauer einfach unter die Gotiker einreihen wollte, so würde man das Entscheidende in seiner Kunst, seine persönliche Kraft und sein Talent, noch gar nicht berührt haben. Das aufgeregte innere Leben seiner Menschen und die lebhafte Haltung und malerische Anordnung seiner Bilder ist jenem Charakter der nordischen Skulptur gerade entgegengesetzt. Das beruht zunächst auf seinem eigenen starken individuellen Leben. Da es sich aber weiterhin der ganzen Kunst seit Giotto mitgeteilt hat, so dürfen wir es als etwas ansehen, was im Zuge der Zeit lag und was sich im einzelnen einen verschiedenen Ausdruck gesucht hat. In der Literatur der jungen italienischen Volkssprache sind es die anschaulichen und kräftigen Beschreibungen und Gleichnisse z. B. Dantes, die wir dem an die Seite stellen, und Dante ist mit Giotto fast gleichalterig und mit ihm befreundet. In der Kirche ist es die entweder strengere oder tiefere, innerliche Auffassung des religiösen Lebens. Sie hatte unlängst die beiden ältesten Bettelorden hervorgerufen, und diese waren zu einer neuen geistigen Macht herangewachsen. Die Bettelorden aber haben die gotischen Kirchen in Italien populär gemacht, soweit sie es werden konnten, und im Zusammenhange aller dieser Kulturäußerungen gewinnt es dann auch wohl den äußeren Anschein, als hätte die Gotik durch die Architektur für die übrige Kunst eine Führerrolle übernommen, die sie doch in Italien niemals in dem Maße gehabt hat, wie im Norden.

Also Giovanni war kein bloßer Gotiker*), aber er hat, wie Giotto, eben=

*) Aber er war doch Gotiker, wie hier zusätzlich mit Nachdruck gesagt werden soll, d. h. er vertritt das „gotische Empfindungsleben" (Schmarsow 1897), und man tut Recht daran, ihn dem spätromanischen Niccolò gegenüber einen Frühgotiker zu nennen. Allgemeinverständliche Bezeichnungen beseitigen wollen ist Torheit.

falls für gotische Kirchen und ebenfalls an gotischen Kirchen, z. B. am Dom von Siena, gearbeitet. Ehe wir aber Giovannis Werke betrachten, wollen wir sehen, wie die gotische Architektur nach Italien gekommen ist.

Früher meinte man, die Kirche des heiligen Franziskus in Assisi sei die älteste gotische Kirche Italiens. Sie ist bald nach 1228 — damals wurde der Heilige, der zwei Jahre vorher gestorben war, kanonisiert — gegründet, und Vasari nennt dabei einen „deutschen" Baumeister, Jacopo. Solange man an diese Fabel glaubte und die Gotik in ihrer strengsten Form, die nordfranzösische, zum Ausgangspunkte für die italienische nahm, suchte man sich die großen Unterschiede der beiden Bauweisen aus einer Umgestaltung zu erklären, die sich auf italienischem Boden durch deutsche Vermittelung und durch Anpassung an die Forderungen des italienischen Kunstgeschmacks vollzogen hätte. In der Tat aber ist die französische Gotik zunächst aus Burgund, auch nach Deutschland z. B. an den Rhein, gekommen. Darauf aber ist sie in Deutschland durch den nordfranzösischen Stil verdrängt worden. In Italien dagegen hat die nordfranzösische Form überhaupt keinen Eingang gefunden. Vielmehr haben hier schon früh und zuerst Cisterzienser-Ordensleute aus ihrer burgundischen Heimat den Baustil nach Italien vermittelt. Und zwar finden sich die ältesten gotischen Kirchen Italiens nicht in Toskana, wo jetzt die berühmtesten Franziskanerbauten stehen, sondern im Kirchenstaat (Fossanuova, gegründet 1187), und von da aus ist der Stil dann noch etwas weiter vorgedrungen. Also fünfzig Jahre vor den Franziskanern ist diese ältere Gotik schon in Italien eingezogen. Aber sie hat sich nicht behaupten können. Die Kirchen waren zu einfach, und die Cisterzienser sind in Italien nie zu Ansehen gekommen. Ebensowenig hat diejenige Gotik, die darauf die Anjous in Neapel einführten, für das übrige Italien eine weitere Bedeutung. Sie blieb allerdings für dies eine Gebiet eine prächtige Erscheinung höfischer Kunst. Erst als die Bettelorden sich der Gotik annahmen, ging es damit in Italien voran, und es ist im besonderen das Verdienst der Franziskaner, daß sie den gotischen Kirchenbau lebensfähig gemacht haben, sofern man das überhaupt in bezug auf Italien als ein Verdienst gelten lassen will. Diese ganze geistige Bewegung — denn es ist keine bloße Frage der Kunst — wird uns am besten in Florenz im Kreise Giottos verständlich. Sie wird uns dort wieder entgegentreten. Jetzt wenden wir uns nach Pisa und zu Giovanni zurück.

Giovanni Pisano ist sehr beschäftigt gewesen, und der Einfluß seiner Kunst reicht weit, noch über Toskana hinaus. Das momentan Bewegte verrät

ihn überall, sowie es zweihundert Jahre später den Stil Michelangelos kennzeichnet. Zwei seiner Hauptwerke, Kanzeln für S. Andrea in Pistoja (vollendet 1301) und für den Dom in Pisa, haben noch dadurch ein besonderes Interesse, daß es zum teil dieselben Geschichten sind, die auf ihren



Abb. 23. Giovanni Pisano: Sibylle von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.

Reliefbildern wiederkehren, wie wir sie früher bei Niccolò in Pisa und darauf in Siena fanden. In Pistoja ruht die Kanzel auf Säulen von rotem Marmor, die zum teil von Tieren und menschlichen Gestalten getragen werden; auf den Kapitellen finden wir Sibyllen in ekstatischen Bewegungen, wie sie später Michelangelo in der Sixtina malte (Abb. 23). Dazu kommen als vorgekröpfte Eckstücke Figuren und Gruppen, wie an der Arca von



Abb. 24. Ältere Rekonstruktion der Domkanzel zu Pisa (Museo Civico).

S. Domenico. In den fünf Reliefs setzt sich dies bewegte Leben fort; am wildesten pulsiert es in den dichtgedrängten Gruppen des „bethlehemitischen Kindermords“ (S. 27), der hier an die Stelle der „Darbringung im Tempel“ (in Pisa) getreten ist. — Die noch größere Kanzel, die er 1311 für den Dom von Pisa ablieferte (achteckig mit sieben Reliefs), ist uns nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Sie wurde abgebrochen und, nachdem Teile abhanden gekommen waren, z. B. das Lesepult und zwei von den sieben Sibyllen, die sich jetzt im Museum zu Berlin befinden, mit Hinzufügung fremdartiger Stücke im Museo Civico wieder aufgestellt. Inzwischen ist dieser Aufbau wieder zerlegt worden und ein neuer in Vorbereitung. Unsere Abbildung zeigt die ältere, in ihren unteren Teilen beanstandete Rekonstruktion (Abb. 24). Als Träger sehen wir hier teils auf schreitenden Löwen ruhende Säulen, teils vollständig figurierte Stützen, unter diesen ganz vorn einen Christus und die gekrönte Pisa mit zwei Kindern an der Brust, beide am Fuß von anderen Figuren umgeben. Diese beiden Stützen sollen, so nimmt man jetzt an, zu einem Grabdenkmal des Kaisers Heinrich VII. gehört haben, das der sienesische Bildhauer Tino di Camaino 1315 ursprünglich für den Chor des Domes machte und dessen



Abb. 25. Giovanni Pisano: Kreuzigung von der Domkanzel in Pisa (Museo Civico).

Überbleibsel schon lange im Camposanto aufgestellt sind. Aber sowohl der Christus wie die Pisa weichen erheblich von der flauen Haltung der anerkannten Statuen Tinos ab und scheinen uns den Charakter Giovannis auszusprechen, die erregte Spannung und Linienführung seiner Madonnen und der Kanzelfiguren in S. Andrea zu Pistoja. Anderes bleibt ungewiß, so der nackte Herkules einer dritten Stütze. Die Reliefs gehen teils in der Lebendigkeit teils in bezug auf die Überfüllung noch über die Darstellungen an der Kanzel in S. Andrea hinaus. Niccolòs Stil ist längst verlassen. Alles ist gewaltiger, heftiger geworden, und der Ausdruck ist bis ins manierierte übertrieben. Die fünfte Tafel enthält nicht weniger als vier Szenen aus der Passion Christi: den „Judaskuß“, das „Verhör vor Kaiphas“, die „Verspottung“ und die „Geißelung“, im einzelnen alles vom höchsten Leben, aber als Ganzes ohne Komposition. Auf Niccolòs Kanzel im Baptisterium fehlt diese Darstellung. Die sechste Tafel mit der Kreuzigung ist ganz anders gegeben als dort. Ein Durcheinander von Figuren: drei Kreuze, fünf Pferde, Kirche und Synagoge, Engel und Teufel mit den

Seelen der Schächer. Lauter wilde Bewegung unten, und darüber an den Kreuzen die ganz naturalistischen Körper (Abb. 25). Das erste Relief zeigt uns die Geburt Christi mit sämtlichen einzelnen Bestandteilen, wie sie früher Niccolò dargestellt hat (Abb. 26). Aber alles ist ernst und von momentaner Bewegung durchzuckt: Maria auf ihrem Lager, die Engel und die Hirten, sogar die Tiere — bis zu den Wärterinnen, die das Kind baden, und deren eine das Wasser prüft, ein genrehafter Zug, den Giovanni nicht erfunden hat.



Abb. 26. Giovanni Pisano: Geburt Christi von der Domkanzel in Pisa (Museo Civico).

Er findet sich genau so schon auf einem Mosaikbild der Tribuna von S. Maria in Trastevere in Rom, stammt also aus der älteren Malerei, die in den Motiven vielfach dieser Plastik vorgearbeitet hat. Aber das entscheidende Wort spricht in der Kunst immer das Wie, und jenem Mosaizisten fehlt noch der Geist eines Giovanni Pisano.

Mit Andrea, den man äußerlich auch noch zu den Gotikern rechnet, tritt die italienische Skulptur in eine ganz andere Erscheinung. Er ist kein Pisaner, sondern nur in Pisa und in Giovannis Schule gewesen, und seine

Werke führen uns nach Florenz, und wie seine Kunst nicht mehr pisanisch ist, so kann man auch ihn selbst ebensogut einen Florentiner nennen. Zu der Lebendigkeit, die er bei Giovanni lernen konnte und die er, wenn auch erheblich gemäßigt, zeigt, gesellt sich bei ihm, was Giovanni nicht hatte, eine im Ausdruck des Einzelnen und in den Linien der Komposition sichtbare schöne Anmut, die ihrer Zeit vorauseilt und Andreas eigenste Gabe ist.



Abb. 27. Gastmahl des Herodes. Bronzerelief von Andrea Pisano. Florenz, Taufkirche.

Denn Giotto, der wenig ältere Maler, hat sie doch noch nicht in gleichem Maße wie er. Giottos Profile sind schärfer und keineswegs immer schön, er sucht Ausdruck mit wenigen Mitteln, denn er will deutlich werden; er hat wenig Figuren und nur die Hauptzüge des Ausdrucks. Hier knüpft Andrea an. Er ist ebenso sparsam mit seinen Mitteln wie Giotto, aber er ist weicher und schöner, lieblich, novellistisch, nicht ganz so dramatisch wie Giotto und nicht so großartig wie das dreizehnte Jahrhundert oder die fran=

zösische Plastik seit dem Ende des zwölften. Anstatt der mit Figuren angefüllten Reliefs Niccolòs und Giovannis hat Andrea jedesmal wenige Personen, deren Umrisse sich selten schneiden. Ein einzelner Vorgang wird deutlich und in Linien ausgedrückt, die nicht nur an sich angenehm wirken, sondern auch auf die Einordnung der Figuren in den Raum berechnet sind. So hat er im Gegensatze zu dem unruhig wirkenden Hochrelief seiner pisa-



Abb. 28. Enthauptung des Täufers. Bronzerelief von Andrea Pisano. Florenz, Taufkirche.

nischen Vorgänger ein flacheres, einfach klares, den Gesetzen der Plastik entsprechendes Relief wiedergefunden, welches uns zuerst wieder an gute griechische Zeit erinnern kann. Er war nach Florenz gerufen und sollte an dem Baptisterium die erste Tür (die Südtür) machen. Als er sie in Wachs modelliert hatte (1330), mußte sie mit Hilfe eines venezianischen Gießers gegossen werden, denn in Florenz gab es keine Bronzearbeiter, und als die Tür eingesetzt wurde (1336), kamen die Signoren, die zufällig in ihrem

Palaste Sitzung hielten, mit den Gesandten von Neapel und Sizilien herbei, um dem nationalen Ereignis zuzusehen. Im ganzen zwanzig zierlich gotisch umrahmte Felder (Vierpaß mit übereck gestelltem Viereck) umschließen die Geschichte Johannis des Täufers, des Patrons der Stadt (Abb. 27 u. 28), darunter sind acht Tugenden dargestellt. Diese Art Legenden zu erzählen ist nun für die Skulptur ebenso neu und für die folgende Zeit vorbildlich geworden, wie es kurz vorher Giottos Fresken mit den vielen einzelnen



Abb. 29. Tubalkain. Relief von Giotto am Glockenturm in Florenz.

Bildern gewesen waren. Wie Andrea an Schönheit den Giotto noch übertrifft, so geht er auch in der Anwendung des Zeitkostüms wieder noch etwas weiter. Wer beider Werke vergleicht, dem wird ein Zusammenhang unmittelbar einleuchten, und, wie schon Vasari tat, hat man gewöhnlich Giotto als den Gebenden angesehen, und durch ihn wäre demnach Andrea aus den lokalen Grenzen der Plastik von Pisa herausgeführt und zu einem Florentiner geworden. Nun war freilich diese berühmteste Arbeit Andreas schon getan, ehe wir von Giotto als Bildhauer hören. Dieser wurde erst gegen

Ende seines Lebens (1334) Dombaumeister und setzte wenigstens das unterste Glied des Sockels für den harmonisch wirkenden Glockenturm, dessen obere Geschosse dann nicht mehr nach seinem Plane von Andrea Pisano und dem Dombaumeister Talenti aufgeführt wurden. Unten am Sockel laufen in zwei Streifen übereinander an allen vier Seiten des Turms herum einzelne Reliefs in sechseckigen Rahmen mit wenigen Figuren in einem klaren, einfachen Vortrag, ganz wie Giotto oder Andrea zu schildern lieben. Die einzelnen Bilder gehören zu einem beliebten volkstümlichen Gedankenkreise der damaligen gebildeten Menschen, der uns schon viel früher und nicht bloß in Toskana begegnet. An die Erschaffung Adams und Evas schließen sich die Beschäftigungen der Menschen in der Natur und im geistigen Leben bis zu den Künsten und Wissenschaften; die Künste sind in „Phidias“ und „Apelles“ dargestellt. An „Apelles“ schließen sich Vertreter der Wissenschaften an auf fünf Reliefs, die hundert Jahre später Luca della Robbia hinzufügte. Dann kommen — auf dem oberen Streifen — Tugenden, Werke der Barmherzigkeit und anderes, was uns nicht weiter zu beschäftigen braucht. Nur die ersten 21 von den Reliefs des unteren Streifens bis „Apelles“ gehen Giotto und zugleich Andrea an. Giotto hat sie wenigstens der Mehrzahl nach entworfen und einen Teil von ihnen auch noch selbst modelliert, was Ghiberti in seinem Traktat über ihn ausdrücklich bezeugt. Einige weisen bestimmt auf Giotto hin, andere ebenso deutlich auf Andrea. Scharf lassen sich die Grenzen ihrer Arbeitsgemeinschaft nicht ziehen, die uns nach der Baptisteriumstür nicht mehr wundern wird. Den Charakter dieser sehr sprechenden und energischen Kunst mag uns hier die Schmiede Tubalkains von Giotto veranschaulichen (Abb. 29). Vasari läßt Giotto sogar die Zeichnungen für Andreas Tür machen, aber das ist florentinische Übertreibung. Andrea war bedeutend genug, um selbständig auch auf den etwas älteren Giotto zurückwirken zu können. Er hat ihn dann noch geraume Zeit überlebt und sein Werk nicht nur am Campanile weitergeführt, sondern auch für die von Giotto gezeichnete Fassade des Doms noch (nicht mehr vorhandene) Statuen geliefert und ist dann noch am Dom von Orvieto (1347—49) bis an seinen Tod beschäftigt anzutreffen.

So hat in der Mitte des 14. Jahrhunderts die florentinische Skulptur etwas erreicht, was über die alten Gotiker hinausgeht, und die antikisierende Richtung der Pisaner ist hier zu etwas lebensfähigem geworden. Denn höheres als Giotto und Andrea kennt man nicht vor der Renaissance. — Die Skulptur der Gotiker wird nun namentlich in Florenz weiter geübt,

aber es sind fast alles Werke, die sich mit ihrem individuellen Leben neben Andreas Pforte nicht sehen lassen können. Das Verlangen nach großer plastischer Kunst war damals noch gering, man hatte Goldschmiede und Steinmetzen, außen an den Kirchen begnügte man sich meist mit der herkömmlichen flächenmäßigen Verkleidung. Wir finden an vielen Bauwerken Marmorreliefs und hin und wieder auch dekorative Statuetten, ferner eine noch größere Menge von Reliefs aus gebranntem Ton, endlich auch Grabmäler, aber die meisten sind klein und bescheiden. Erst mit der Renaissance ändert sich das. Da tritt die Plastik mit freistehenden Figuren in den Vordergrund und zeigt der Malerei die Wege. Nur einer überragt seine Genossen, Andrea dell' Orcagna, aus einer Familie von Bildhauern, Goldschmieden und Malern hervorgegangen. Er galt zunächst als Maler, — sein älterer Bruder Nardo hatte ihn gelehrt — und als solchen werden wir ihn unter den Fortsetzern Giottos wiedertreffen. Sein Nachruhm hat ihn so hoch gehoben, daß man auch die majestätische gotische Loggia dei Lanzi mit ihren drei Bogen ihm zuschrieb, — „Loggia dell' Orcagna" — wo die Regierung der Stadt Repräsentationen abhielt und ihre Erlasse verkündete. Wir wissen, daß sie erst nach seinem Tode 1376 begonnen worden ist, aber der Bau war schon zwanzig Jahre früher beschlossen, und der Entwurf mag in der Tat auf ihn zurückgehen. Viel früher schon, seit 1355, war er als Obermeister an dem palastartigen Neubau von Or San Michele (S. Michele in Orto) angestellt, der einen älteren Getreidespeicher ersetzen sollte, und nun lieferte er für das unterste, zu einer Kirche eingerichtete Geschoß ein prächtiges Tabernakel, das laut Inschrift 1359 fertig war. Ein echtes, kostbares Denkmal italienisch-gotischer Zierkunst mit einer unendlichen Fülle von Schmuckwerk, feiner Arbeit in Marmor und eingelegtem farbigem Mosaik, umgeben von einem Gitter mit Maßwerkfüllungen in Bronze. Das Bogenfeld der Vorderseite hat ein Altarbild aufgenommen, das bereits vorhanden war, eine Madonna mit Engeln von ungewisser Herkunft, jedenfalls aus Giottos Kreise. Die Rückwand zeigt uns den Bildhauer Orcagna (Abb. 30). Im Bogen sehen wir Maria in der Mandorla, wie sie Thomas ihren Gürtel hinabreicht*). Darunter die großartig gedachte „Bestattung" in lebhaft bewegtem Relief, malerisch angeordnet, im Gedränge von Figuren mit ver-

*) Seelenvoller und mit Liebreiz in jeder Bewegung hat fünfzig Jahre später Nanni di Banco dieselbe Gürtelspende, mit der Arbeit seines Vorgängers vor Augen, dargestellt außen über der Porta della Cintola des Doms. Die Renaissance war angebrochen.

tiefstem Hintergrunde. Damit entfernt er sich weit von Andrea Pisano, wie auch von Giotto, und bringt uns wieder zurück in die Nähe Giovanni Pisanos, *nur daß er sich im Vergleich mit diesem etwas zahm und beinahe* akademisch ausnimmt. Ganz unten über dem Sockel finden wir auf jeder der vier Seiten zwei kleine achteckige Felder mit Szenen aus dem Marienleben, schlicht und ernst mit wenigen deutlichen Figuren, sie erinnern uns an Andrea Pisano, der in der Plastik sein Vorbild gewesen sein soll. — Seit dieser Zeit (1360) ist er nach Urkunden dann auch noch mit Dekorationsarbeiten am Dom von Orvieto tätig gewesen, und zwischen den Mariendarstellungen an dem Tabernakel und der Fassade des Doms glauben wir deutliche Beziehungen wahrzunehmen.

Was weiter an Skulptur in dieser letzten Zeit aus der Schule von Pisa hervorgegangen ist, erreicht Orcagnas Werk nicht. Pisa selbst tritt jetzt zurück. Andreas Sohn Nino siedelt von Florenz wieder nach Pisa über. Er hat liebliche Madonnenstatuen und Grabmäler gemacht, alles von einer etwas ins zierliche und genreartige gehenden Haltung. Neu und irgendwie bedeutend seinen Vorgängern gegenüber ist er nicht.

In Siena, wo am Dome einst Niccolò und (1284—98) Giovanni tätig gewesen waren, treten neben den Malern, die uns später beschäftigen werden, auch einheimische Bildhauer hervor. Aber keiner von ihnen ist originell zu nennen. Die sanften, beschaulichen, lieblichen Züge, welche die Eigenart der Malerschule von Siena ausmachen, waren nicht darnach angetan, eine kräftige Plastik in das Leben zu rufen. Alles geht mehr in die Breite, und der etwas einförmige Typus der in ruhiger Schaustellung vor uns hintretenden Figuren wiederholt sich immer kenntlich aufs neue. Die Heimat, die den Malern so reiche Beschäftigung gab, hat für die Bildhauer keine größeren Aufgaben übrig gelassen. Sie gingen in die Fremde, und in ganz Mittelitalien bis zum Süden hin treffen wir — besonders in größeren Grabmälern — auf die Spuren ihrer Tätigkeit. Gelegentlich finden sich auch besonders reizvolle, glückliche Äußerungen dieser sienesischen Plastik, die wert sind, neben den großen Werken der Maler hervorgehoben zu werden, so z. B. zwei wundervolle bemalte Holzstatuen aus einer „Verkündigung“ — Maria und der Engel — im Museum zu Lyon. Solche Überbleibsel lassen ahnen, daß einst vielleicht noch bedeutenderes vorhanden war, aber erhalten ist uns in Italien, vollends in Siena selbst, nichts, was daneben und neben den Werken aus Pisa oder Florenz bestehen könnte.



Abb. 30. Bestattung und Himmelfahrt der Maria. Relief an Orcagnas Tabernakel in Or San Michele zu Florenz.

Die Fassade des Doms von Siena, von der Phantasie eines Bildhauers erdacht und durchaus auf plastischen Schmuck berechnet, ist ganz gewiß nach

Giovannis Entwürfen und nicht erst, wie man neuerdings gemeint hat, hundert Jahre später aufgeführt worden. Über die Figuren läßt sich kein Überblick mehr gewinnen: manche haben pisanische Motive, andere hat man restauriert, viele sind aus späterer Zeit. Das Innere der Kirche ist noch ganz nach heimischer Weise mit schwarzen und weißen Marmorplatten verkleidet.

Anders würden wir über die Bedeutung der sienesischen Bildhauer zu urteilen haben, wenn ihnen der Reliefschmuck an der Fassade des Doms von Orvieto gehörte. Als Ganzes genommen ist dies die bedeutendste Schöpfung der gesamten italienischen Skulptur seit Niccolò Pisano, die hier noch einmal in ihren verschiedenen Abschnitten einen glänzenden Ausdruck gefunden hat. Wir werden dabei an die figurenreichen Fassaden der großen französischen und deutschen Kathedralen erinnert, mit denen die Arbeiten in Orvieto auch das gemein haben, daß ihre Urheber uns persönlich unbekannt sind, was bei der herkömmlichen Anwendung der Künstlerinschriften in Italien einem so in die Augen fallenden Werke gegenüber nicht leicht wieder vorkommt. Dieser von Siena aus gegründete und erbaute Dom (Abb. 31) hat an seiner Fassade außer den späteren — restaurierten und teilweise sogar durch neue ersetzten — Mosaiken und einigen Freiskulpturen besonders Reliefs. Sie bedecken die vier Wandpfeiler, von denen die drei Portale eingeschlossen sind, bis zur Höhe des Bogenansatzes, haben also eine für die dekorative Gesamtwirkung viel weniger günstige Stelle, als wenn sie in oder über den Bogen an der oberen Fassadenwand wirken könnten, wo statt ihrer jetzt jene Mosaiken angebracht sind. Sie sind ferner flach gehalten, und die einzelnen Szenen sind nach Art eines Flächenmusters ineinander übergeführt und durch Rankengeflechte verbunden. So hat dieser Schmuck nichts von der augenfälligen Schärfe, womit die Skulptur an dem Äußeren der nordischen Kirchen hervortritt und ihre Gebilde in großen Linien und durch den Gegensatz von Licht und Schatten neben die kräftigen Formen der Architektur stellt. Der Reliefschmuck an der Fassade zu Orvieto kann nur als eine Gelegenheit zu bildlicher Erzählung angesehen werden, die in bescheidenem Vortrage ihre guten Eigenschaften zeigt und in dieser ihrer Beschränkung um ihre besonderen Vorzüge befragt sein will.

Wir haben die ganze Heilsgeschichte nach der Auswahl jener Zeit vor uns, in Bildern aufgezeichnet für die Gemeinde der Ungelehrten, vor dem Eingang ins Innere: die Erschaffung der Welt, Szenen aus der Geschichte der Propheten, Kindheit und Leiden Jesu, Jüngstes Gericht. Die

Künstler waren zunächst bestrebt, den Sinn durch einzelne Motive zu vertiefen. Besonders fein und idyllisch ist das Naturleben ausgedrückt in den



Abb. 31. Der Dom zu Orvieto.

Tieren, die sich auf dem spärlich bewachsenen Erdreich bewegen (Abb. 32). Die „Erschaffung der Eva" ist schon ein ganz verständlicher, individueller Vorgang mit gutgebildeten nackten Körpern. Den einzelnen Szenen sind Gruppen

schwebender Engel beigegeben, die ihre Teilnahme äußern, staunend über die Werke der Schöpfung, trauernd bei der Passion Christi. Erfunden hatte dies Mittel zur Belebung Giotto (in den Fresken der Arena), hier ist es noch vervielfältigt. Wir sehen auch übrigens, daß die Künstler ganz in den Anregungen der Zeit stehen. So erinnert z. B. der „bethlehemitische Kindermord“ an Giovanni Pisano. Aber seine Heftigkeit ist hier gemildert oder



Abb. 32. Aus der Schöpfungsgeschichte. Teil der Reliefs an der Fassade des Doms zu Orvieto.

vielleicht auch verallgemeinert. Was die Formgebung betrifft, so waren diese Künstler — nicht als Individuen, sondern zum teil gerade als Verwerter seiner Fortschritte — weiter in der Behandlung des Nackten und auch in dem, was die Komposition bedingt. Die einzelnen Tafeln sind nicht mehr alle mit Figuren überfüllt, und diese selbst bilden schon angenehm wirkende Linien. In bezug auf das Nackte sowohl wie in der dramatischen Belebung ist die „Auferstehung“ bei großer Gedrängtheit der Komposition doch schon hervorragend (Abb. 33). Bei diesen in den verschiedensten Stellungen und Empfindungen ihren Sarkophagen entsteigenden Männern und Frauen denkt



Abb. 33. Auferstehung. Von den Reliefs an der Fassade des Doms zu Orvieto.

man unwillkürlich an Signorelli und Michelangelo. Das Bild muß, auch wenn wir von dem Inhalt absehen, nach Form und Stil recht hoch gestellt werden. Es erinnert uns an ähnliche Reliefs in den Bogen der Portale zu Reims und Bourges um 1250. Die nordischen Künstler haben die Körperformen ebenso gut verstanden, wie ihre italienischen Kunstgenossen beinahe ein Jahrhundert später. Aber diese sind mannigfaltiger in ihren Motiven und in dem, was wir in der Kunst Schönheit zu nennen pflegen, entschieden weiter. So ist also in diesem Punkte die nordische Skulptur, die einen großen Vorsprung hatte, hier erreicht. In bezug auf ihre Haupteigenschaft, das Monumentale, geschieht das erst durch die Renaissance.

Aber aus welchen italienischen Kunstkreisen sind diese Reliefs hervorgegangen? Früher schrieb man sie Giovanni Pisano zu, aber dieser hat keinen Anspruch darauf, wenngleich der Plan zu dem Ganzen noch bei seinen Lebzeiten seit 1310 gemacht worden ist. Genannt werden in den damaligen Urkunden zwei Sienesen als leitende Baumeister, die ja zugleich Bildhauer gewesen sein könnten. Aber andererseits wissen wir, daß etwas später Andrea Pisano, dann sein Sohn Nino und seit 1360 auch Andrea Orcagna mit seinem Bruder Matteo daselbst tätig waren, Pisaner also oder Florentiner, die wirkliche Bildhauer waren und zum mindesten Anregungen geben konnten. Man meint bei der großen Verschiedenheit dieser Bildwerke in dem geistigen Ausdrucke auch Merkmale zu finden, die bald an den einen, bald an den anderen namhaften Bildhauer aus dem Kreise von Florenz und Pisa erinnern. Und mit der Plastik von Siena, wie wir sie zu kennen glauben,

ist schon diese auf dem Individuellen beruhende Verschiedenheit der Kunstwerke nicht wohl verträglich. Ebenso wenig aber der Charakter der bewegteren und mancher heftig erregten Szenen, das häufige Vorkommen des Nackten und die gute Beherrschung der Körperform. Wir bleiben also lieber bei der früheren Annahme und sehen in den Fassadenreliefs von Orvieto Kunstwerke, die mit Florenz, dem nunmehr um die Mitte des 14. Jahrhunderts maßgebenden Sitze der einst von Pisa ausgegangenen Skulptur, in Zusammenhang stehen. „Pisanisch" sind sie so wenig, wie Andrea noch als reiner Pisaner aufgefaßt werden darf. Florenz ist in der plastischen Kunst an Pisas Stelle getreten. Siena ist Florenz in der Plastik nie ebenbürtig gewesen. Seine Maler werden uns im folgenden Abschnitt begegnen.



Abb. 33 a. Pfeilerstatuette vom Großen Brunnen in Perugia S. 31.



Abb. 34. Der Dom zu Florenz mit dem Campanile, von der Südseite.

2. Giotto und sein Kreis.

Die gotischen Kirchen in Italien. Florenz. Giotto und seine Schule. Die Malerei in Siena. Der Camposanto in Pisa. Fiesole.

In der bildenden Kunst des Nordens war der gewaltigste Ausdruck des Mittelalters der gotische Kirchenbau. In dieser Kirche konnte die modernste unter den Künsten, die Malerei, nur eine untergeordnete Stelle finden. Die Konstruktion beherrschte alles. Die frei bleibende Fläche war nicht groß genug, um der mit zarteren Mitteln wirkenden Malerei eine selbständige Wirkung zu erlauben. Schon das Licht war ungenügend, das durch die schmalen, hohen Fenster einfiel, vollends wenn es seinen Weg durch bunte Glasscheiben nahm und sich zu dem farbigen, stimmungsvollen Zwielichte abtönte, wie es dem Sinne der Menschen damals und dort zusagte. Wieviel Poesie hat noch die Stimmung späterer Zeiten geschöpft aus dem

Eindruck, mit dem wie mit einem Zauber ein solcher gotischer Innenraum des Menschen Gemüt umfängt! Die Töne, die dann bisweilen erklingen — sie gehen durch die Literatur in England seit Spenser und Milton, in Deutschland vor allem durch die Romantische Schule — würden einem Italiener ziemlich unverständlich sein. Er liebt helle, weite Räume, eine gewisse, in die Breite gehende Regelmäßigkeit der Flächen, etwas buntes dazu und heiteren, wenn auch zu Gedanken anregenden Schmuck darüber verstreut. Die Gotik, die der Norden kennt, in ihrer feierlichen Herrscherstrenge konnte in Italien keinen Eingang finden. Vergleichen wir eine nordfranzösische Kathedrale mit irgend einem Prachtwerk der entwickelten italienischen Gotik, etwa den Domen von Siena oder Orvieto, so müssen wir uns ausdrücklich vergegenwärtigen, daß sie demselben Stil angehören. So verschieden voneinander erscheinen sie uns. Wenn wir uns dann aber daran erinnern, daß die italienische Gotik aus Burgund stammt (S. 40), so verstehen wir eher, wie es zu dieser Umbildung kommen konnte. Wir sahen, wie ein erster Versuch, die Bauweise in Italien einzuführen, noch vor 1200, zu keinem bleibenden Besitz geführt hatte. Im 13. Jahrhundert, als die Gotik in Toskana, Umbrien und Oberitalien neu erstand, mußte sie, um sich zu erhalten, in Italien ihre Art allmählich verändern, mehr als in Deutschland, England und selbst in Spanien. Sie fügte sich dem Sinne und dem Geschmacke des Südländers, der an sehr mannigfaltige Reize in Form und Farbe von alters her gewöhnt war. An der Stelle des nordischen Bauwerks, das die vollendete Lösung einer einzigen, gewaltigen mechanischen Aufgabe darstellen will, haben wir nun einen gefällig gestalteten Raum, der zahlreiche Einzelschönheiten beherbergt. Türen, Fenster und viele Einzelheiten sind wohl gotisch gezeichnet, aber die Zeichnung der Profile ist doch nicht die Hauptsache. Es fehlt hier das für die nordische Gotik Wichtigste: die vertikale Richtung, das Strebesystem und das streng gegliederte Gewölbe, endlich auch der mit der Kirche verbundene Turm. Demgegenüber ist in Italien das für den Eindruck Bestimmende die Überfülle der Zierformen, wobei Skulptur, Mosaik und Malerei mitwirken, und mancher Reisende, der einmal vor der reichen Fassade einer solchen Kirche stand und dann ihr Inneres betrat, mit aller der weitgedehnten, lichten, farbengeschmückten Pracht, weiß vielleicht überhaupt nicht, daß es ein gotisches Bauwerk war, was er gesehen hat.

So verschieden nun auch das, was auf diese Weise in Italien entstand, von dem ist, was wir im Norden Gotik nennen: den Italienern hat diese

Art des künstlerischen Ausdrucks zugesagt. Sonst wäre nicht den Kirchen zur Seite eine wohl noch großartigere und glänzendere, jedenfalls aber mannigfaltigere Profanarchitektur entstanden in Festungsbauten und Stadttoren, Hallen und Palästen. Die Gotik ist also auch für Italien eine historisch gewordene Erscheinung wie der romanische Stil, und sie hat, wenn wir namentlich mit an die weltlichen Gebäude denken und an ganze Städte wie Verona, Venedig, Siena, zu dem architektonischen Bilde des heutigen Italiens mehr Züge geliefert als er. Wir müssen uns darum bemühen, ihren besonderen Wert auch neben dem reicheren Leben der bald folgenden Renaissance zu verstehen.

Für den gotischen Kirchenbau in Italien fügte es sich günstig, daß die neue Richtung mit einer tiefgehenden geistigen Bewegung zusammenlief und von ihr geradezu in das öffentliche Leben eingeführt wurde. In den Anfang des 13. Jahrhunderts fällt die Stiftung der beiden ersten Bettelorden, die der verweltlichten Kirche aus den Kreisen des Volkstums neue Kraft zuführen sollten. Streitbar und gelehrt, befestigten die Dominikaner die Lehre und wurden die Verteidiger ihres gefährdeten Glaubens, die späteren Herren der Inquisition. Die beschaulicheren Brüder der Regel des heiligen Franziskus suchten in friedevoller Betrachtung die Tiefen des Lebens zu ergründen und gingen in der umgebenden Natur den Zügen nach, die vorzugsweise das menschliche Gemüt ergreifen. Ihre Visionen wurden zu Legenden, die unmittelbar zu dem Volke sprachen, und aus ihrer Mitte gingen Sänger und Dichter hervor mit neuen, volkstümlichen geistlichen Liedern. Der heilige Franz selbst liebte und pflegte die Musik, und einer seiner Nachfolger, Jacopone da Todi, ist der größte und reichste Dichter des Ordens geworden. Wie die Dominikaner die Wissenschaft vertreten, so sehen wir nun die Franziskaner eine neue kirchliche Kunst schaffen, und damit sind sie tiefer in das Volk gedrungen als jene, die an die Spitze der scholastischen Bildung traten und darum den Ungelehrten fremd bleiben mußten. Die Franziskaner ergriffen die damals zuerst für die Literatur gewonnene italienische Volkssprache, und nun entstanden neben den lateinischen Gesängen und geistlichen Spielen italienische Hymnen und Lieder, zum teil im Anschluß an lebendige weltliche Weisen, eine volkstümliche sangbare Dichtung fünfzig Jahre vor dem „neuen Stil“ Dantes und seiner unmittelbaren Vorgänger. Diesem inneren Leben sollte nun bald auch eine neue bildende Kunst den Ausdruck der ihr eigentümlichen Sprache leihen.

Denn jetzt entstanden die gotischen Kirchen der beiden Orden aus



Abb. 35. Der Dom zu Siena.

reichen Stiftungen frommer Weltleute und aus den Gaben des Volkes und der Armen, von den bettelnden Mönchen zusammengetragen. Als Zeugen der Zeit stehen diese Ordenskirchen des 13. und 14. Jahrhunderts nicht so gewaltig da wie die großen Dome des Nordens. Es fehlen die mächtigen Türme und die einheitlich zum Gewölbe emporstrebenden Linien, es fehlt auch der Eindruck des Ganzen als einer durch menschliche Gedanken und Kunst bezwungenen Masse. Manchmal sind, wie in dem sichtbar an Stelle einer Decke sich hinziehenden Gebälke des Dachstuhls, wesentliche Erfordernisse des Stils nach unseren nordischen Begriffen nicht zu ihrem Rechte gekommen, und auch sonst scheint wohl dieses und jenes daran zu erinnern, daß die Denkmäler aus ernsten, frommen Gedanken und aus dem Leben mit seinen nötigsten praktischen Anforderungen hervorwuchsen, und daß sie darum

die reichere Pracht der großen Bischofskirchen nicht entfalten konnten oder wollten.

Unter diesen ist der 1296 gegründete Dom von Florenz (Abb. 34) der imposanteste Bau, der es in seinen Maßen sehr wohl mit einer gotischen Kathedrale des Nordens aufnehmen kann.*) Aber wohlgestimmt und durch die Art seiner Ausführung anmutend ist er nicht. Seit Niccolòs Schüler Arnolfo di Cambio (S. 25) haben viele Geschlechter daran gebaut, und erst die allerneueste Zeit hat seine Stirnseite mit einer Fassade verkleidet. Älter noch ist der Dom von Siena (Abb. 36) seiner Gründung nach. Denn diese fällt noch in die Zeit des höchsten Glanzes der Republik, dreißig Jahre vor die Schlacht bei Mont Aperti gegen die Florentiner (1260). Er ist also die erste Stadtkirche, die in dem neuen Stil gebaut worden ist. Giovanni Pisano hat dann noch die Fassade angefangen (S. 50), und trotz großer Veränderungen an dem ursprünglichen Bauplane ist dies doch vielleicht

*) Mit seiner äußeren Länge von reichlich 153 Metern übertrifft er sogar alle französischen und deutschen Dome. Die Mittelschiffshöhe von 40,60 Metern bleibt nur zurück hinter Mailand und Beauvais (rund 48), Köln, Amiens und Ulm.



Abb. 36. S. Francesco zu Assisi.

die schönste gotische Kirche Italiens überhaupt. Von Siena aus ist dann vor 1285 die andere schöne gotische Stadtkirche gegründet worden, in Orvieto (Abb. 31), kleiner und einfacher, mit klarem, architektonisch geschultem Verstande konsequenter durchgeführt, die seit 1310 aufgerichtete Fassade eine Musterleistung der italienischen Hochgotik. Aber es gibt auch gotische Ordenskirchen, die hinter den Kathedralen nicht zurückstehen. So in Verona die Dominikanerkirche S. Anastasia, so vor allem die beiden großen Ordenskirchen von Florenz, wo sich schon ganz früh, seit 1221, Ordensleute niedergelassen hatten. Dort errichteten die Dominikaner seit 1278 S. Maria Novella, einen lichten, hohen, durchweg gewölbten Bau mit Kreuzgängen und Klosterräumen, und für die Franziskaner führte der Dombaumeister Arnolfo seit 1294 die zwar viel einfachere, dafür aber gewaltig ausgedehnte und mit ihrem offenen Dachstuhl über dem Mittelschiff schlicht und großartig wirkende Santa Croce auf, mit einem anliegenden weiten System von Höfen und Gängen. Beide Kirchen erhielten dann bald den Schmuck der Malerei des neuen Jahrhunderts. So haben sie für die Kunstgeschichte einen doppelten Wert. Ebenso die ganz eigentümlich auf ungleichem Boden angelegte Mutterkirche der Franziskaner zu Assisi (Abb. 36), wo sich der heilige Franz selbst begraben ließ (1226). Schon zwei Jahre darnach wurde er heilig gesprochen, und 1253 ist die Kirche geweiht worden. Damals war Giotto noch nicht geboren. Mehrere Jahrzehnte vor ihm haben andere Maler hier in der Ober- und Unterkirche gemalt und dadurch Assisi zu der Hauptstätte der älteren Wandmalerei gemacht.

An diese für unseren Gesichtspunkt wichtigsten Kirchen schließt sich noch eine Reihe anderer, in denen wohl ein größerer Anlauf genommen, das schließlich Erreichte aber doch nicht so glücklich zu Ende geführt worden ist. So die einzige gotische Kirche Roms, die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva (gegründet am Ende des 13. Jahrhunderts), die wenigstens einige beträchtliche Denkmäler der Malerei und der Skulptur bewahrt. Ferner zu Padua „il Santo", als Grabkirche des großen Franziskanerheiligen Antonius gedacht und gleich nach seinem Tode (1231) gegründet. Etwas ganz hervorragendes sollte die Stadtkirche von Bologna, S. Petronio, werden, aber sie ist niemals zu Ende geführt worden. Außer vielen Kathedralen Oberitaliens und den gotischen Kirchen Venedigs haben wir endlich noch in dem Dom zu Mailand die prächtigste aller Tyrannenkirchen, unter Giangaleazzo Visconti 1386 begonnen und, in mannigfaltiger Pracht diese

überbietend, einen Klosterbau, das Mausoleum der Visconti, die Certosa bei Pavia seit 1396; sie gehört aber ihrer dekorativen Ausführung nach bereits der Renaissance an.

Man sieht, wieviel Italien im Zeitalter der Gotik noch zu bauen hatte, und es leuchtet ein, daß in der Umgestaltung, die hier die Gotik erfuhr, diese der Malerei, zu der wir nun übergehen, wohl eine günstigere Stätte gewähren konnte als die gotischen Kirchen Frankreichs oder Deutschlands. Aber hervorrufen konnte sie die neue Malerei darum doch nicht. Dazu war sie als Ursache nicht bedeutend genug; es mußten andere Kräfte wirken. Nun kennt die kirchliche Kunst unseres Nordens eine einfache Wandmalerei, die in großen, leicht verständlichen Zügen die Hauptgestalten unseres christlichen Glaubens und einzelne Vorgänge der Heilsgeschichte für die andachtsuchende Gemeinde darstellen will, gewissermaßen eine Bibel in Bildern für Leute, die nicht lesen können, eine zu den Einfältigen sprechende Sprache ohne Buchstaben. Weil aber doch das Meiste in dieser Kunst Zeichen oder gar Symbol war und ihr letzter Zweck die Kirchenlehre, so konnte der Teil der Darstellung, der unmittelbar auf die Sinne wirken soll, nicht zu seinem Rechte kommen, und an eine Wiedergabe der Natur, auch wenn man ihr mit den Mitteln der damaligen Kunst schon hätte nahe kommen können, war nicht zu denken. Diese bildliche Predigt der Kunst an die Unverständigen hat die Gotik auch im Norden nicht geschaffen, sie hat sie schon von der romanischen Periode überkommen und, entsprechend den Bedingungen ihrer eigenen Bauformen, eher eingeschränkt als entfaltet. Aber sie hat sie doch gehabt. Und etwas ähnliches besaßen auch die Italiener, ehe die Gotik zu ihnen kam. Sie hatten Wandmalereien in einzelnen Kirchen und vor allem viele Mosaikbilder, die von altchristlicher Zeit her ihnen vertraut waren und die später in dem fortdauernden Verkehr mit Byzanz immer neue Pflege fanden. In dunklen Hauptlinien, welche viele schimmernde Punkte streng zusammenfassen, breiten sich ernste Gestalten steif über die Bogen des Schiffs aus, oder sie sehen starr aus der Kuppel hernieder. Wenn es auch glänzt und glitzert von allen den bunten Steinen, der Gesamteindruck bleibt doch feierlich und, wo die Zeit den Schimmer mit ihrem Roste überzogen hat, sogar finster. Es herrscht ferner, was mit der Technik der eingelegten Arbeit zusammenhängt, die Einzelfigur und die große Linie vor. Im Norden ergeht man sich schon eher in der Schilderung ganzer Geschichten, so unvollkommen es auch geschieht; der Ton ist dort heiterer in der Wandmalerei,

wenigstens häufig und wenn man sie mit den meisten italienischen Kirchenmosaiken vergleicht.

Lange vor dem Beginn des 13. Jahrhunderts hatte nun auch in Italien im Anschluß an die Mosaizisten eine einfache und unvollkommene Wandmalerei die Kirchen zu schmücken begonnen. Sie hält sich auf der niederen Stufe provinzieller Kunsttätigkeit und stellt sich auch äußerlich gegenüber den kostbaren Mosaiken als ein bescheidener und billiger Ersatz dar. Daneben geht die Verfertigung von Tafelbildern her; auch sie lehnt sich an die von alters her geübte Tätigkeit der Byzantiner an. In Toskana — Siena und Florenz — zeigen sich dann zuerst leise Fortschritte und Äußerungen eines neuen Lebens, ein Streben nach einer gewissen Schönheit des Ausdrucks, der wohl, wenn er einen ruhigen Zustand wiedergeben will, genügt, nicht aber Handlung oder gar zusammenhängende Erzählung bildlich schildern kann. Dann erst kommt der Genius Giottos, der in der Malerei diesen Schritt nach dem Ausdruck des wirklichen und allgemein verständlichen Lebens hin tut, und nun erscheinen uns ebenso wie den Menschen seiner Zeit die Werke seiner Vorgänger und seiner zurückgebliebenen Zeitgenossen wie vorbereitende Versuche von einem bloß noch historischen Werte.

Aber wir müssen uns, um ihn nicht herkömmlich zu verehren, sondern wirklich zu verstehen, auch die Grenzen seines Könnens geschichtlich klar zu machen versuchen. Er hat die neue Malerei, von der nun die Rede sein soll, geschaffen. Er hat die folgende Zeit, das ganze 14. Jahrhundert, bestimmt. An ihn und seine Schule schlossen sich darauf im 15. Jahrhundert die großen Maler der Frührenaissance in Toskana an. Diese großgedachten Reihen von Wandgemälden aus der Bibel und aus den Legenden der Heiligen, angetan mit dem fröhlichen, überzeugenden Leben der Zeit, bedecken den Chor und andere hervorragende Stellen des Gotteshauses und setzen sich dann weiter fort bis in die Kapellen des Umgangs oder der Seitenschiffe und in den Kreuzgang. Sie bieten dem Nordländer einen ganz ungewohnten Anblick. Ist es mehr die zu dem Gotteshause stimmende und der Andacht angepaßte Hoheit und Ruhe der Gestalten und ihr Ausdruck, was ihn anzieht, — oder ist es die Lust an der schönen bunten Welt, das Gegenteil von Weltflucht, die Freudigkeit, die aus jenem ernsten Grundton überall hervorbricht? Um die Stimmung zu unterstützen, in der man am liebsten diese ganz einzigen und nur in den italienischen Kirchen zu findenden Werke der Malerei in sich aufnimmt, ertönt dann wohl aus einer der größeren

Kapellen Orgelklang, und vielstimmiger Gesang trägt zwischen Choral und weltlichen Weisen auf- und niedersteigende Melodien durch die weiten Räume. Der heilige Franz von Assisi hat sich ja auch nicht in finsterer Trübsal von der Welt abgewandt, sondern sie als Quelle erlaubter Freude geliebt und in einem prächtigen italienischen Gesange noch in seinen letzten Lebenstagen gepriesen. So ist denn auch die religiöse Malerei Giottos und des folgenden 15. Jahrhunderts nicht eine Kunst der Askese, die nur zur Buße ruft oder die, wie später in Spanien, einen einzigen Zug, die Devotion, immer durchklingen läßt. Sie hat an beidem teil, was im menschlichen Leben oft miteinander im Streite liegt. Betrachtung des Ewigen und Freude am Vergänglichen scheinen hier noch ungestört beisammen zu wohnen. Das 16. Jahrhundert hat diese Harmonie nicht mehr so oft ausgedrückt. Das Weltliche überwiegt. Wir haben Kirchenbilder, aber nicht mehr diese religiöse Malerei, wie sie von Giotto ausgegangen ist. Den Eindruck, welchen sie an der richtigen Stelle auf den Beobachter ausübt, hat wohl niemand treffender geschildert als Goethe in den Wahlverwandtschaften, da wo er den Architekten die Vorbereitungen zur Ausschmückung seiner Kapelle treffen läßt. Viele der jetzt bekannten Darstellungen waren damals noch übertüncht, und während seines Aufenthaltes in Italien nahm diese Richtung keineswegs vorwiegend sein Interesse in Anspruch. Aber er kannte doch Giotto, und auf giotteske Bilder mögen wir am liebsten die Worte der Wahlverwandtschaften beziehen. „Aus allen diesen Gestalten", heißt es dort, „blickte nur das reinste Dasein hervor, alle mußte man, wo nicht für edel, für gut ansprechen. Heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Hingebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt. Das Geringste, was geschah, hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. Nach einer solchen Region blickten wohl die meisten wie nach einem verschwundenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin."

Jeder nachdenkende Mensch hat sich wohl einmal die Frage vorgelegt, durch welche Eigenschaften eines Bildes die Wirkung hervorgerufen wird, um derenwillen wir es ein religiöses Kunstwerk zu nennen pflegen. Seit Tieck und Wackenroder, zehn Jahre, ehe jene Stelle in den „Wahlverwandtschaften" geschrieben worden ist, den religiösen Charakter eines Kunstwerks aus der frommen Gesinnung des Künstlers abgeleitet hatten (ein Gedanke, so wunderlich, daß nur zwei junge und in der Geschichte so unbekannte

Schwärmer ihn für die Lösung des Problems halten konnten), hat die Frage nicht wieder ganz geruht. Das Beste und in der Hauptsache Richtige hat darüber bald darnach schon Schnaase gesagt, dem unter allen Deutschen die Kunstgeschichte am meisten verdankt. Er wies in dem dreizehnten seiner „Niederländischen Briefe" (1834) hin auf das außerordentlich wichtige und für den Eindruck jedes Beschauers mitbestimmende Merkmal der strengen und steifen Gruppierung, einer Art von architektonischer Gebundenheit in der Komposition eines Bildes — was im Gegensatz zu allem freien, leichten, graziösen oder übermäßig natürlichen, eine ernste und feierliche Stimmung in dem Betrachtenden hervorruft. Es ist das ein Rest von Altertümlichkeit, dessen Wirkung auf das Gemüt in der Kunstgeschichte der verschiedenen Völker sogar dazu geführt hat, einen eigenen archaistischen Stil für kirchliche Kunstwerke festzuhalten und förmlich auszubilden. Alles moderne erscheint uns vertraut, das Alte dagegen überwunden, fremdartig und vielfach ehrwürdig. Also nicht die zum Ausdruck der Frömmigkeit zurechtgelegten Gesichter wecken in dem natürlich gerichteten Beschauer die Stimmung einer religiösen Ansprache! Und wiederum, wo ein Gemälde diesen religiösen Ausdruck uns zu haben scheint, da liegt dies nicht an der Frömmigkeit des Malers oder seiner ganzen Zeit, noch auch im Gegenstande selbst mit seinem Inhalte, sondern in der Richtung des Formensinnes. Das wichtigste Ausdrucksmittel dafür ist jene gebundene Komposition und die sich von selbst einstellende Ruhe und der suchende Ernst einer sich noch entwickelnden Kunst, die von der vollen Wahrheit der Natur an vielen Stellen einen deutlich wahrnehmbaren Abstand zeigt. Auf den unbefangenen Menschen wirken diese Eigenschaften eines Bildes, welches wirklich den religiösen Charakter hat, unmittelbar. Für den Nachdenkenden beruht allein auf solchen Erwägungen die Möglichkeit, Kunstwerke vergangener Perioden, die dem Zeitgeschmacke längst entrückt sind, geschichtlich nicht nur zu verstehen, sondern auch noch zu genießen. Das ist es ja gerade, was uns die aufsteigenden Stufen in Poesie oder Kunst trotz mancher Unvollkommenheit um vieles erfreulicher macht als die unfehlbare Routine, die der Abstieg zeigt und die der oberflächlichen Betrachtung wohl als die wahre Virtuosität erscheint.

Nach solchen Erwägungen werden wir von dieser Malerei nicht mehr an Naturwahrheit und an Freiheit des Ausdrucks verlangen, was sie nicht leisten konnte und zum teil nach ihren Absichten auch nicht einmal leisten wollte. Giottos Stil erschien den Menschen des 14. Jahrhunderts, z. B. einem Boccaccio, so sprechend und so naturwahr, daß er jede Kritik aus-

halten zu können schien. Und uns erscheinen doch wieder Giottos Bilder als Vorstufen zu Masaccio, Filippo Lippi oder Ghirlandajo, zu den großen Gestalten der Fresken des 15. Jahrhunderts, in denen wir erst völlig eine der Danteschen Sprache ebenbürtige künstlerische Übersetzung anerkennen und die Menschen wiederfinden „mit stillen, ernsten Blicken, in ihrem Antlitz hohe Würde tragend, mit wenig Worten und mit schöner Stimme" (Hölle 4, 112). Aber darum sollen wir doch nicht weniger deutlich empfinden, worin Giottos Fortschritt bestand. Es waren zunächst ganze Wandflächen, die zur Verfügung standen, nicht mehr nur Tafeln von beschränktem Umfange, die bemalt werden sollten. Statt weniger Einzelfiguren auf einer Fläche konnte also eine weitausgreifende Schilderung gegeben werden, eine Darstellung verschiedener Szenen derselben Legende, mit Andeutung verschiedener Räume, wovon denn auch sofort in einer noch nicht auf Sinnestäuschung ausgehenden Weise Gebrauch gemacht wurde. Für die Farbe nahm Giotto eine eigene Technik, noch nicht das sogenannte „gute" Fresko, den Auftrag unmittelbar auf den frischen Kalkbewurf, — was erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts aufkommt — sondern ein gemischtes Verfahren, wobei über einem Grundton von mit Kalk und Wasser angerührter Farbe in Temperafarbe weitergemalt wurde. Aber die Technik ist doch schon flotter, der Strich leichter und flüssiger als in der früheren Tafelmalerei, und vor allem ist die Farbenwirkung lichter als in der „byzantinischen" Manier. Es ist ein schneller, großer Wurf, nicht mehr die ängstliche Zeichnung, ganz abgesehen von der an sich viel größeren Fläche. Diese Fläche, über die der Künstler verfügt, wird nun sofort zu einem Mittel, wodurch er die Gedanken des Betrachtenden leitet, noch nicht malerisch durch perspektivische Anordnung der Räume, wohl aber durch allerlei Andeutungen, die seine Phantasie dafür nehmen soll. Die Gestalten treten uns näher oder ferner. Wir sehen in bestimmte, geschlossene Räume. In der Landschaft wird schon ein gewisses Naturgefühl hie und da erreicht mit wenigen, sparsam verwendeten Gegenständen: Gebäuden, die eine Stadt, Bäumen, die den Wald und einzelnen Steinen oder Felsen, die gebirgige Gegend bedeuten sollen. Der Betrachtende weiß, in welcher Umgebung er sich die handelnden Menschen zu denken hat. Diese selbst sind wieder einzeln oder sparsam zu mehreren nebeneinander in den Raum gesetzt. Die großen Versammlungen der Zuschauenden, wie sie auf den Fresken des 15. Jahrhunderts erscheinen, treffen wir noch nicht an. Die wenigen Figuren treten gewöhnlich nicht ganz nahe aneinander, so daß sich die Umrisse selten überschneiden. Aber die Menschen zeigen Leben

und Handeln, es geht etwas vor, und nicht nur die Bewegungen, auch die Gesichter nehmen an der Handlung teil. Giottos Profile sind scharf und keineswegs immer schön. Der Gesichtsausdruck auf den Bildern, die man Cimabue zuschreibt, und bei dem gleichzeitigen Duccio aus Siena, einem Maler von hohem Schönheitsgefühl, ist anmutiger. Ihre Gestalten haben manchmal etwas Holdseliges, was über ihre Andachtbilder eine lyrische Stimmung ausbreitet. Bei Giotto herrscht dramatisches Leben. Nicht die Einzelfiguren mit ihrem Ausdrucke sind ihm die Hauptsache, sondern der Zusammenhang, der sie zu einer Geschichte verbindet. In der Charakteristik des Einzelnen ist man noch mit wenigem zufrieden. Was Giottos Zeitgenossen als volle Wahrheit des Lebens nahmen und bewunderten, sind oft nur Andeutungen dafür, wie wenn eine sich entwickelnde Sprache tastend sich ihre Ausdrücke schafft. Sie wirken überzeugend, denn sie ruhen auf ernstem Bemühen, alles ist frisch, jung und natürlich und kommt einem offenen Sinne neu entgegen, dem schon dieses Wenige und Unvollkommene einer ungewohnten Bildersprache groß und viel dünkt.

Giotto (Ambrogiotto) di Bondone wurde wahrscheinlich 1266 geboren. Als Bauernknabe war er dann aus seinem Dorfe nach Florenz gekommen, wo Benvenuto di Pepo, mit seinem Malernamen Cimabue genannt,*) prächtige, steife Andachtbilder: Madonnen, Engel und Heiligengruppen auf Tafeln mit Goldgrund malte, in „griechischer Manier", wie später Giottos Schüler sagten, das sollte heißen: noch etwas ähnlich den Mosaiken und den byzantinischen Bildern, und ihnen vielleicht für manche Menschen zum Verwechseln ähnlich, nachdem ihr großer Meister einen neuen Stil geschaffen hatte, der nun volkstümlich geworden war und sich mit Stolz italienisch oder lateinisch (das sollte heißen: altrömisch) nannte. Dreihundert Jahre später erzählte dann Vasari, schon Cimabue hätte die griechische Manier verlassen und die neue Richtung angebahnt. Und da man schon früher den wirklichen Erneuerer der Malerei, Giotto, ihm zum Schüler gegeben hatte, so erfreute man sich nunmehr einer Kunstgeschichte, die, zum

*) Die Italiener, namentlich von bürgerlicher Abstammung, werden noch auf lange Zeit hinaus, anstatt mit einem Familiennamen, bezeichnet durch den mit ihrem Personennamen im Genitiv verbundenen Vatersnamen. Dazu kommt vielfach, vor allem bei Künstlern, ein Spitzname. Ein solcher ist natürlich Cimabue (Stierschädel). Er hieß nicht Giovanni, wie Vasari ihn nennt, sondern, wie wir jetzt aus einer Urkunde von 1302 wissen, Cenni (Benci? d. i. volkstümlich Benvenuto) di Pepo, dictus Cimabue.

Ruhme von Florenz, das große Neue noch früher beginnen ließ. Hinter einen dergestalt erhöhten Cimabue mußten dann die Nachbarstädte mit ihren Ansprüchen, Siena mit seinem Guido, Pisa mit seinem Giunta schon zurücktreten, wenn auch Guido und Giunta älter waren als Cimabue. Und heute zumal können uns Guido und Giunta mit je einem sicheren Bilde, einer schlecht erhaltenen, übermalten Madonna in Siena und einem äußerst rohen Christus am Kreuz in Pisa, nichts für Giotto und die neue Malerei wichtiges lehren. Die geschichtliche Kritik hat von diesem wohlgefügten Bau nicht viel übrig gelassen. In den Wandgemälden in S. Francesco zu Assisi aus der Zeit vor Giotto, die man früher Cimabue gab, findet man jetzt andere Richtungen, zum teil eine von der Art jenes Giunta Pisano. Von Cimabues Tafelbildern aber sind nur zwei übrig geblieben. Das frühere aus S. Trinità (jetzt in der Akademie) zeigt uns die auf einem turmartigen Sitze thronende Madonna von acht Engeln umgeben über einer Predella mit vier Prophetenhalbfiguren. Das spätere (mindestens nach 1280), weit bedeutendere ist von großem Liebreiz; es befindet sich noch an seiner ursprünglichen Stelle in der Kapelle Rucellai der S. Maria Novella (Abb. 37). Die unter seinem Namen gehenden Werke im Louvre und in London sind nur Schulbilder. Sogar die Madonna Rucellai hat man ihm nehmen und dem Sienesen Duccio geben wollen. Auf was sollen aber dann die Florentiner von Dante bis Vasari ihre hohe Meinung von Cimabue gegründet haben? — Neben Giotto bleibt nur der etwas ältere Duccio aus Siena stehen als ein ebenbürtiger Künstler von einer ganz anderen Richtung. Und was ihn selbst betrifft, so gehören die allerliebsten Geschichten, die ihn mit Cimabue zusammenbringen, in das anmutige Reich der Künstlernovelle. Das



Abb. 37. Madonna Rucellai, von Cimabue.
Florenz, S. Maria Novella.

Einzige, was wir über sein Verhältnis zu Cimabue wirklich wissen, lehrt uns das berühmte Zeugnis Dantes (Fegefeuer 11, 95), wonach der jüngere den einst gefeierten schon damals, also am Beginn des 14. Jahrhunderts, mit seinem neuen italienischen Stil völlig verdrängt hatte. Und wenn dennoch Giotto sein Schüler gewesen sein sollte, er hätte das Beste von ihm doch nicht lernen können. Wir haben früher, wo wir Giotto als Architekten und als Bildhauer kennen lernten, gesehen, wer sein Lehrmeister war, wenn ein einzelner Name genannt werden soll.

Von Giovanni Pisano und an seinen Werken konnte Giotto vor allem den dramatischen Zug lernen, den Ausdruck des Affekts, den vor ihm die Malerei nicht hatte. In dem Zeitgenössischen, dem Porträt und der Tracht, konnte er schon etwas weiter gehen als der Bildhauer Giovanni, der bei dem idealeren Charakter seiner Kunstgattung noch etwas tiefer in dem Typus älterer, namentlich auch antiker Vorbilder befangen blieb.*) Giotto ist deswegen realistischer als er. Seine Gestalten erscheinen uns weniger allgemein, mehr als wirkliche Italiener. Die Tracht ist im ganzen noch die des Altertums, aber die Frauen sind doch schon vielfach nach italienischer Sitte gekleidet. Andrea Pisano folgte wieder dem Giotto. Er hat, wie wir gesehen haben, dessen malerische Auffassung in den Stil seiner Reliefs übertragen, Ausdruck und Komposition von ihm angenommen und ihn in beidem an Schönheit übertroffen. Im zeitgenössischen Kostüm geht er wieder etwas weiter. So langsam werden in der Geschichte die Schritte getan, welche die Kunst zu dem Ausdrucke einer Natürlichkeit führen, die uns heute selbstverständlich ist. Die Zeitgenossen vermißten darin nichts. Im Gegenteil, jeder kleine Fortschritt nötigte ihnen Bewunderung ab. Denn nicht von dem Aufachten auf die wirkliche Natur geht die Kunstübung aus, sondern sie erwächst allmählich in typischen Darstellungsweisen. Große Talente kommen plötzlich. Aber auch bei den entscheidenden Wendungen fehlt es nicht an Nachdenken, an Studium und Theorie, was alles uns dann wieder an die älteren Stufen erinnert, auf denen die Späteren weiter gehen. So hatte Giotto zunächst die Pisaner vor sich. Auch sie erzählten in ihren Reliefs, wie er in seinen Bildern, während die Maler bis auf ihn die Gegenstände ihrer Kunst in ruhiger Schaustellung gewissermaßen nur gezeigt hatten.

Die Übertragung der neuen Ausdrucksweise in das Malerische war

*) Selbstverständlich nur Giotto gegenüber, während er im Vergleich mit seinem Vater Niccolò vielmehr persönlich und modern genannt werden müßte. Das Vergleichen gibt leicht schiefe Bilder, wenn man sich nicht weit genug umsieht.

also Giottos persönliche Aufgabe. Seine Schüler und Enkelschüler sind dann noch etwas weiter gegangen, aber keiner so weit, daß wir nicht noch jetzt die gemeinsamen Züge durch einen hundertjährigen Schulzusammenhang hindurchfühlen könnten. Die Giottesken allesamt sind deutlich geschieden von Masaccio und den folgenden Malern der Frührenaissance, obwohl die letzten von ihnen zeitlich noch mit diesen, um 1420, zusammentreffen, und auch ohne ihre Lebenszeiten zu kennen, würden wir empfinden: sie gehören einer anderen Welt an. Der Sprachgebrauch nennt sie „Gotiker", ein Ausdruck, über dessen Sinn wir uns bereits verständigt haben (S. 39). Was Giotto mit seiner Schule technisch verband, und wie die Schüler den gemeinsamen Kunstbesitz in der Theorie weitergeführt haben, darin gewährt uns einen hübschen Einblick der Malertraktat, den einer der letzten Ausläufer der Schule, Cennini, um 1417 verfaßt hat. Den Bestandteilen der Natur, z. B. den Gegenständen einer Landschaft, werden die ihnen zukommenden Farben, jede in drei Tönen, zugewiesen. Für die Form werden Einzelmodelle vorgeschrieben: Steine, aus denen man Felsen komponieren soll, auch Tiere. Für den Menschen aber wird ein Normalmaß zugrunde gelegt. Wir sehen hier, was uns das Nächstliegende scheint, die Natur im ganzen und unmittelbar, wird nicht aufgesucht und nachgeahmt. Vielmehr wird aus ihren Einzelheiten ein Schema genommen, welches dann der Künstler nach dem Stil seiner Schullehre für sich im einzelnen weiterbildet. So wenig also wie die Form der Zeichnung und die Komposition, will uns auch die Farbe durch den Schein voller Wirklichkeit täuschen. Der Schritt zur Natur in den Einzelheiten, das, was wir heute Realismus nennen, ist in Giottos Malerei nicht das Entscheidende, sondern die Erfassung eines Sinnes und die Hervorhebung des Charakteristischen in der Erzählung. Diese Wandgemälde wurden nun die künstlerische Predigt für die Zeitgenossen, und darum berühren sie sich mit den Zeugnissen der Literatur und reden die Sprache ihres Zeitalters; sie sind wirklich geschichtlich. Die Gedanken an das Jenseits und an das Verhältnis des Menschen zu seiner irdischen Hüterin, der Kirche, mit ihren Glaubenssätzen und heiligen Geschichten beschäftigten aber damals die Menschen, sobald sie sich zu irgendwelchem tieferen Nachdenken überhaupt einmal sammelten, weit mehr als heutzutage. Die Philosophie sollte die Magd der Theologie sein, hatte einst Pietro Damiani gesagt, noch ehe sein Freund Hildebrand als Gregor VII. den Thron bestieg, und seit damals erinnerte sich noch lange Zeit alle weltliche Wissenschaft dieser Vorschrift. So mußte die Malerei sowohl nach ihren Gegenständen,



Abb. 38. Die Kapelle der Madonna



ell' Arena in Padua mit Giottos Fresken.

als nach ihrer Absicht religiös sein. Das Leben der Welt und die Freude daran treten, wie wir sahen, hervor, aber sie sondern sich noch nicht zu einer selbständigen Gattung ab. Rein profane Bilder — außer dem Porträt — oder Genredarstellungen sind äußerst selten.

Bei dem Betrachten von Bildern aus Giottos Kreise verliert man leicht unter den vielen wiederkehrenden Zügen, die die Zunftgenossen untereinander verbinden, das Individuelle aus dem Auge, wodurch der Meister groß war, und wodurch seine Schule erst zu dem geworden ist, was wir nun sehen. Wir stellen darum Giottos eigene Werke, soweit sie grundlegend für die Erkenntnis seiner Absichten sind, in einer Übersicht zusammen.*)

Als Giotto die kleine Madonnenkirche in Padua für Enrico Scrovegni ausmalte, war er etwa vierzig Jahre alt (Abb. 38). Er gibt hier in diesen 37 Bildern mäßigen Umfanges aus dem Marienleben und der Geschichte Christi schon alles für den neuen Stil wesentliche. Damit waren

*) 1. Padua, Kapelle der Madonna dell' Arena. An beiden Seiten der Langwand in je drei Reihen Szenen aus dem Leben Mariä und Christi, dazu vier Szenen an der Wand vor dem Chor, zusammen 37 Bilder. Darunter rechts vom Eingang grau in grau die allegorischen Gestalten von sieben Tugenden, ihnen gegenüber links sieben Laster. An der Eingangswand, weniger bedeutend, „Jüngstes Gericht"; über der Eingangswand Christus mit Engeln, geringe Schülerarbeit. Der 1303 vollendete Bau wurde 1305 geweiht. Die Fresken werden 1306 fertig gewesen sein. (Abbildung nach S. 70).

2. Rom, Sakristei der Peterskirche. Dreiteiliges Altarwerk in Tempera: Christus thronend von Engeln umgeben zwischen den Martyrien des Petrus und Paulus, auf den Rückseiten Petrus auf dem Thron zwischen je zwei anderen Aposteln. Die Tafeln der Predella von Gehilfenhand. Für den Kardinal Stefaneschi 1298.

3. Assisi, S. Francesco, Oberkirche. An beiden Seiten des Langschiffs — untere Reihe — 28 Bilder aus dem Leben des heiligen Franz. Wahrscheinlich früher als Nr. 2.

4. Ebenda, Unterkirche. In den Gewölbkappen vier Allegorien auf das Leben des heiligen Franz; im Querschiff neun Szenen aus der Geschichte Christi (diese von einem Nachfolger). Später als Nr. 3 und 1.

5. Florenz, S. Croce, Capp. Bardi. An den beiden Seitenwänden je drei Szenen aus dem Leben des h. Franz. An der Fensterwand vier einzelne Heilige. Nach 1317.

6. Ebenda, Capp. Peruzzi. Links drei Szenen aus der Geschichte des Täufers, rechts ebenso viele aus der des Evangelisten Johannes. Nach Nr. 5.

diese beiden Kreise biblischer und legendarischer Überlieferung in die Kunst eingeführt, in zum teil vorbildlichen Formen für die Späteren. Die einzelnen Stationen der Erzählung waren lange vor ihm festgelegt worden, und die Grundzüge der einzelnen Darstellungen waren ebenfalls, z. B. in den Anweisungen eines alten Malerbuchs vom Berge Athos, gegeben. Was



Abb. 39. Beweinung Christi, von Giotto. Padua, Arena.

Giotto hinzutat, waren die Charakteristik seiner Sprache und die vielen kleinen Züge des wirklichen Lebens. Wenige Figuren in knapp skizzierter Umgebung treten in eine lebhafte und nach ihrem geschichtlichen Inhalte sofort verständliche Beziehung. Bezeichnend für Giotto ist immer das Spiel der Hände. Sie sind nie ruhig, sondern immer mit Träger des Ausdrucks: „Auferweckung des Lazarus“, oder „Judas empfängt den Sündenlohn“.

So auch bei der „Kreuzigung“, wo die Engel händeringend als „göttliche Vögel“ durch die Luft fliegen. Fast komisch gesteigert ist das bei der „Pietà“: die kleinen Gestalten schweben über den aufs höchste erregten Personen, raufen ihr Haar und verhüllen oder zerkratzen ihr Angesicht (Abb. 39). Mit den dramatisch bewegten Szenen wechseln ruhige Bilder von ganz intimer, idyllischer Stimmung: „Joachim“, wie er zu den Hirten in der Wüste kommt, eine Reihe Schafe*) hat ihren Stall verlassen und zieht ihm entgegen, die „Anbetung der Könige“, wobei Joseph nahe bei Maria in gleicher Höhe auf einer Bank unter dem Hüttendach sitzt, oder die „Flucht nach Ägypten“, wo die hinter dem Esel gehenden Engel sich lebhaft mit den Händen unterhalten. Die Gestalt der Magdalena auf dem „Noli me tangere“ (Abb. 40) hat etwas ergreifendes: die ganze Charakteristik ist in ihre und Christi Hände gelegt. Neben der Weichheit und Anmut eines Sienesen haben wir die volle Deutlichkeit des Vorgangs, durch die Gebärdensprache der Hauptpersonen. Ebenso findet der aufmerksame Sinn auch auf dem Gebiete des rein Malerischen manche anspruchslos wirkende Überraschung. Aber auf malerische Illusion hat es Giotto noch nicht abgesehen. Es ist bei ihm alles schlichte, objektive Erzählung. — Daß die schon so oft erzählten heiligen Geschichten hier dem Betrachter menschlich näher treten als bisher, das geschieht nicht bloß durch die aus dem Leben genommenen Züge der Charakteristik, die dem Künstler als äußere Mittel zu Gebote standen, sondern es ist ebensosehr die Folge einer innerlichen Vertiefung, mit der man im Kreise der Franziskaner die überlieferten heiligen Vorgänge noch einmal in Betrachtungen und Visionen gewissermaßen zu erleben suchte. Und solche Erlebnisse erst kürzlich verstorbener Heiliger stellte die Kunst nun auch direkt dar. So berührte sich neues mit längst vergangenem, und beides erfreute sich der gleicherweise lebendigen Vergegenwärtigung.

Von diesem festen Punkt im Leben Giottos aus und seinen klaren Eindrücken begeben wir uns nun in ein Gewirre von Meinungen und unzulänglichen Nachrichten. Giotto hat kein seßhaftes Leben geführt. Er ist in den Angelegenheiten seiner Kunst viel gereist und innerhalb seines Vaterlandes von Padua bis nach Neapel gekommen. Am meisten liegt uns daran zu wissen, wann und wie oft er in Assisi und in Rom war. Assisi ist nächst Padua die wichtigste Stätte seines Wirkens, und in Rom gewinnt er

*) Dieses Tier finden wir oft bei Giotto, er soll ja Hirte gewesen sein, und wir erinnern uns dabei an eine berühmte Schilderung seines Freundes Dante voll wunderbarer Naturbeobachtung (Fegefeuer, 3,79).

aus der antiken und frühchristlichen Architektur, aus den dekorativen Werken der Kosmaten und den Mosaiken Eindrücke, die auf seine eigene Kunst bald tiefer einwirken, bald mehr äußerlich reflektieren.*) Aber die Chronologie dieser Aufenthalte ist unheilbar zerstört, und unser Gefühl für den früheren oder späteren Stil seiner Fresken ein unsicherer Wegweiser.



Abb. 40. Christus als Auferstandener (Noli me tangere), von Giotto. Padua, Arena.

Zusammen mit einem römischen Mosaizisten mußte er 1298 für den Kardinal Stefaneschi in der Vorhalle der Peterskirche ein Mosaikbild der

*) Man versucht jetzt, Giottos Kunst aus Rom abzuleiten. Nach unsrer Überzeugung ist das Beste an ihr florentinisch, und Giotto brachte mehr nach Rom, als er von dort empfing. Lange nach seinem Tode, als Papst Urban V. 1367 von Avignon zurückgekehrt war, sehen wir noch einmal die giotteske Kunst aus Florenz in Rom ihren Einzug halten, den sogenannten Giottino, Giovanni da Milano, dessen Schüler Agnolo Gaddi u. s. w., die alle 1369 im Vatikan arbeiten. Rom bleibt eben rezeptiv bis auf die Zeiten der Hochrenaissance.





Abb. 41. Das Wunder des Quells, von Giotto. Abb. 42. Die Predigt an die Vögel, von Giotto.
Assisi, Oberkirche.

Navicella herstellen, des Apostelschiffs mit den auf den Meereswogen wandelnden Christus und Petrus, das noch heute, wenn auch ganz und gar erneut, daselbst zu sehen ist, und gleich darauf entstand im Auftrage desselben Gönners ein für den Hochaltar bestimmtes, gotisches Triptychon in Tempera, das sich jetzt in der Sakristei befindet. Andere Arbeiten sind verschwunden. Giotto war damals schon ein Künstler von Ruf. Er blieb bis 1300 in der ewigen Stadt. Wann er kam, ist ungewiß, nach einer Annahme schon 1290; er könnte aber vordem schon einmal dort gewesen sein, als junger Mensch mit seinem Lehrer Cimabue. Nach Assisi soll ihn der Ordensgeneral de Muro gerufen haben, wenn auf diese Nachricht Vasaris Verlaß ist; das müßte zwischen 1296 und 1304 gewesen sein, und zwar wegen jener in Rom verbrachten Jahre nach 1300. Weil aber die Giotto zugeschriebenen Fresken in Assisi so verschiedenartig sind, daß sie unmöglich in einem Zuge gemalt sein können, so rechnet die neuere Forschung auch noch mit einem späteren, nicht überlieferten Aufenthalte Giottos daselbst, und teilweise außerdem noch mit einem früheren. Wir gehen diesen Wanderungen nicht nach und sehen lieber zu, was uns die Bilder sagen.

Zweimal hat Giotto in Assisi Geschichten aus dem Leben des heiligen Franz gemalt, zuerst in der Oberkirche ganz früh, vielleicht noch

im 13. Jahrhundert. Die 28 Bilder dieser Reihe zeigen keinen einheitlichen Stil, und sie haben auf die einzelnen Betrachter sehr verschieden gewirkt. Die meisten finden einen Fortschritt in der zweiten Hälfte, andere haben dem Giotto nur die allerletzten zuschreiben wollen, aber wer sollte denn diesem jungen Recken, den wir deutlich durchfühlen, seinen Zyklus angefangen haben? Und nun zeigen gerade manche von den früheren die sonst dem



Abb. 43. Geburt Christi, von Giotto. Padua, Arena.

Giotto eigene, lebhaft sprechende oder genrehafte Art, so z. B. Christus, der dem in tiefen Schlaf gesunkenen Franz im Traum einen vierstöckigen gotischen Palast zeigt, oder die zwei Kinder, die ihren Spott über den Heiligen mit Mühe zurückhalten, oder der Bauer, der sich an die eben aus dem Boden hervorbrechende Quelle gelegt hat und begierig daraus trinkt (Abb. 41), oder die Predigt an die Vögel (Abb. 42). — So bliebe also doch schlimmstenfalls er der Erfinder aller dieser reizenden Sachen nach ihren Motiven, und für die Ausführung könnte er dann sogar selbst sich noch einen Gehilfen ge=

nommen haben. Wüßten wir nur, wie alt er damals war! Wir meinen hier den Eindruck eines sehr frühen Werkes zu haben und etwas von der Frische einer Erstlingsarbeit zu fühlen. Aber die Architektur verrät schon Erinnerungen an Rom. Und nach dem Stefaneschialtar können wir doch diese Fresken kaum noch begreifen, denn da war Giotto bereits ein mittlerer Dreißiger und ein weit berühmter Mann. Darum möchte man sie sich gern einige Zeit vor 1296 entstanden denken, was dann wieder einen noch früheren, ersten Aufenthalt Giottos in Rom voraussetzt.

Der zweite Franziskuscyklus besteht aus vier allegorischen Darstellungen zur Verherrlichung des Ordens in den vier Kappen des Kreuzgewölbes über dem Hochaltar der Unterkirche. Sie führen uns auf ein ganz neues Gebiet giottesker Ausdrucksweise. Ehe wir dem näher treten, wenden wir uns einer Reihe von historischen Bildern im Querschiff zu. Es sind acht Szenen aus der Kindheit Christi und als Schluß eine große Kreuzigung, zum teil dieselben Gegenstände, die Giotto in Padua behandelt hat (S. 74), und von den Meisten werden sie ihm ebenfalls zugeschrieben. Während man sie aber ehedem auf die Paduaner Fresken folgen ließ (Dobbert), hat man sie neuerdings ihnen sogar voranstellen wollen. Das ist ganz unmöglich. Ihnen fehlt alle Jugendfrische, sie zeigen im Vergleich zu jenen Merkmale der Verflachung, matte Abänderungen, Züge des Alters, wie sie sich bei später Wiederholung einzustellen pflegen und wie sie wohl einem Nachahmer, aber nicht dem Meister selbst zugemutet werden können.

Die Reihe beginnt mit der „Heimsuchung", fein und anmutig. Wer aber die knappere Szene des paduanischen Cyklus daneben hält, bekommt den Eindruck eines Urbildes oder eine Vorlage dazu. Auf der „Geburt" in Padua (Abb. 43) nimmt Maria in einem ärmlichen Zimmer das Kind aus den Armen der Wärterin zärtlich entgegen; in Assisi sitzt sie und hält es steif vor sich in den Armen, umgeben von dem in der Kunst herkömmlichen Apparat der Wochenstube, in der das Kind zum zweitenmale erscheint und gebadet wird. Die „Anbetung der Könige" geht in Assisi nicht so intim, wie in Padua, als ein Vorgang bei einfachen Leuten vor sich, sondern an der Fassade eines prächtigen Palastes, und das Christkind segnet den knieenden König, wie es nach altem Ritual zu sein pflegt. Die „Darstellung im Tempel" ist, gegenüber dem mehr häuslichen Gebaren in Padua, in Assisi wiederum zeremoniöser dargestellt; die in Padua nur angedeutete romanische Architektur ist hier (wie beinahe immer in diesen

Fresken in Assisi) gotisch und ganz durchgeführt, und auch übrigens könnte der Gegensatz in der Auffassung zwischen einem Erfinder und einem Nachtreter nicht stärker ausgedrückt sein. Nicht weniger deutlich ist der Unterschied bei der „Flucht nach Ägypten“: in Padua alles sprechend lebendig (Abb. 44), in Assisi der matte Wiederhall (Abb. 45). Der „bethlehemitische Kindermord“ ist in Assisi wilder, er hat auch viel mehr Figuren, die recht gut angeordnet sind, und von allen Bildern kann es dieses am ehesten mit



Abb. 44. Die Flucht nach Ägypten, von Giotto. Padua, Arena.

der Darstellung in Padua aufnehmen. Schärfer gesehen ist aber das Tragische nur äußerlich gehäuft und nicht gesteigert. Die Szene in Padua hat doch mehr Wucht bei einer geringeren Zahl von Motiven, die Echtheit eines Originals, nach dem sich der Maler in Assisi gerichtet hat. Der umgekehrte Weg wäre hier gar nicht denkbar. Auf die selten vorkommende „Heimkehr aus Ägypten“, die in Padua fehlt, folgt der „zwölfjährige Jesus“ inmitten einer symmetrisch gesetzten Zuhörerschaft in einer dreischiffigen gotischen Kirchenhalle, höchst langweilig, wie die unlebendigen älteren Abendmahlsdarstellungen. In Padua haben wir schon durch die Gruppierung im Halb=

kreis den Eindruck eines wirklichen Beisammenseins, Menschen, die sich miteinander unterhalten, wiewohl die Köpfe meist zerstört sind. Endlich die „Kreuzigung“ gibt in ihrem oberen Teile fast ganz das Bild von Padua wieder, während die Gruppen unter dem Kreuze neu geordnet, die Personen vermehrt, insbesondere auch einige Franziskaner hinzugefügt sind. Das alles hat nun etwas von einer Schaustellung bekommen, wogegen die Paduaner Kreuzigung ein Ereignis ist, ein Vorgang mit einzelnen konzentrierten Momenten. Und das ist nun das Entscheidende, für Giotto und gegen ihn. Die glückliche Verteilung der Figuren, bei der alle für die Handlung zur



Abb. 45. Die Flucht nach Ägypten, von Giotto. Assisi, Unterkirche.

Geltung kommen und doch keine die andere formell beengt, haben wir in Padua auf jedem Bilde. Und in Assisi ist alles auseinandergezerrt und verwaschen. Wer so etwas nun noch dem Giotto zutrauen mag, für den hat er nicht gemalt!

Wir haben jetzt von Giottos Allegorien zu reden und kehren damit zu jenen vier Deckenbildern am Hauptgewölbe der Unterkirche zu Assisi zurück. Besonderer Beliebtheit erfreut sich hier vor den anderen Bildern eines, worauf Christus als Hoherpriester dem heiligen Franz die „Armut“ vermählt, ein hageres, in zerfetztem und geflicktem Kleide inmitten eines Dorngestrüpps stehendes Weib (Abb. 46). An diese Szene als Mittelgruppe schließen sich zu beiden Seiten Engel an, dann heilige und einige profane



Abb. 46. Die Vermählung des h. Franz mit der Armut, von Giotto.
Deckengemälde in der Unterkirche zu Assisi.

Figuren. Die Mittelgruppe ist in ihrer Erscheinung bedeutend, und man versteht, daß sie das „Gelübde der Armut“ versinnbildlichen soll. Aber mehr als sie wirken doch die genrehaften Zutaten auf den Seiten: ein Jüngling, der seinen Mantel mitleidig einem zerlumpten Greise reicht; ein Geizhals, der seinen Geldbeutel gierig festhält; ein vornehmer Mann mit dem Jagdfalken auf der Hand, der die „Armut“, auf die ein Engel ihn hinweist, spöttisch betrachtet; ein Mönch, der sich unwillig abwendet von dem Schauspiel; endlich die beiden Buben unten zu den Füßen der „Armut“, der eine mit einem Stecken nach ihr schlagend, der andere mit einem Steine in der Hand, packend natürlich zum Wurfe ausholend, während sein auf die Hinterbeine zurückgelehnter Hund kläffend zu der „Armut“ emporsieht. — Haben wir nun hier noch rein künstlerisch gestaltete Bestandteile, an die sich unsere Anschauung halten kann, so zeigen zwei andere Darstellungen, die Gelübde der „Keuschheit“ und des „Gehorsams“ (Abb. 47), mechanisch aneinandergereihte Figuren, deren Bedeutung erst durch Beischriften kenntlich gemacht werden muß, und an die Stelle einer sinnfälligen Handlung schieben sich einzelne Bewegungen oder auch nur Gebärden, aus denen sich der Verstand einen Vorgang



Abb. 47. Die Allegorie des Gehorsams, von Giotto. Deckengemälde in der Unterkirche zu Assisi.

konstruieren soll, ohne doch seiner Deutung ganz sicher zu sein. Die Kunst geht hier leer aus. — Das vierte Bild, etwas derber und breiter gemalt als die übrigen, stellt den Heiligen von Engeln umgeben, auf dem Himmelsthron dar, und hier hat sich Giotto wenigstens an eine mit den Mitteln der Kunst noch erreichbare Aufgabe halten können.

Es hat keinen großen Wert, darüber nachzudenken, ob er sich diese Bildersprache selbst ersonnen habe, oder ob ihm der Gegenstand mit einem fertigen Programm gegeben worden sei, welches ihn dann der Freiheit seines Ausdruckes für das Einzelne beraubt hätte. Noch weniger braucht man nach bestimmten literarischen Einflüssen, etwa gar durch Dante selbst, zu fragen. Denn dergleichen lag damals in der Zeit und war namentlich in dem frommen Kreise, für den Giotto hier malen sollte, schon vor Dante heimisch geworden. Und dieser Zeit brauchte er nur zu folgen, wenn er ihr zuliebe hier seinen einfachen Erzählerstil aufgab. Wir werden später sehen, daß seine Schule solche Übertragungen, die sich hier doch nur an den Verstand richten, anderwärts in einer auch auf die Phantasie bedeutender wirkenden Weise vorgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir es als ein Glück anzusehen,

daß der Meister nicht öfter Gelegenheit hatte, seine Kunst in diese kalten Schablonen zu passen. In der Madonnenkapelle zu Padua hatte er dieser Ausdrucksweise doch nur eine nebensächliche Rolle verstattet: unterhalb der heiligen Geschichten an beiden Wänden finden wir sieben Tugenden und sieben Laster grau in grau, also gemalte Plastik. Man hat über diese Frauenbilder (nur „Ungerechtigkeit“ und „Narrheit“ sind männlich) sehr verschieden geurteilt. Gezeichnet sind sie vortrefflich! Die einzelne Gestalt als Personifikation eines Begriffs, die dem Dichter geläufig ist, lassen wir uns auch in der bildenden Kunst gefallen, in ruhiger Haltung und soweit ihre Erscheinung unserem Schönheitsgefühl Genüge tut. Auch das Attribut, wenn es sich taktvoll zurückhält, als Teil der Bekleidung, als nebensächlicher Gegenstand, können wir noch deuten, allerdings auf einem Umwege des Denkens. Soll aber die Übertragung zur Handlung werden, so wird die Allegorie gewöhnlich zerstört, denn das Ergebnis ist, in die Wirklichkeit übersetzt, falsch. Eine weibliche Gestalt mit dem Zügel in der Hand mag als „Mäßigung“ gelten. Hat sie sich den Zaum in die Zähne gelegt, — wie bei Giotto in der Arena — so wird sie lächerlich, und doch ist das erst der Anfang zu den Allegorien der Mönchsgelübde in Assisi. Die beste unter den vierzehn Personifikationen in Padua ist der „Jähzorn“, das rasende Weib mit zurückgeworfenem Kopfe, das mit beiden Händen sich das Gewand vom Busen reißt (Abb. 48). Denn das ist einfach und (leider!) unter allen Menschen verständlich, wie es die packenden Metaphern Dantes auch sind.



Abb. 48. Der Jähzorn, von Giotto. Padua, Arena.

Blicken wir von den verstandesmäßig gerichteten Allegorien in der Unterkirche von Assisi zurück auf die Franziskuslegenden der Oberkirche, so ist der Abstand so groß, daß zwischen ihnen ein längerer Lebensabschnitt Giottos liegen muß, als ihn die acht Jahre des Generals de Muro ausmachen. Wir denken uns sogar, daß die Allegorien erst geraume Zeit nach den Paduaner Fresken entstanden sind. Aber das bleibt freilich ungewiß.

Noch später und reifer, ganz abgeklärt in der Komposition sind endlich die beiden kleineren Bilderkreise der Kirche S. Croce in Florenz. Die Figuren sind größer und ausdrucksvoller, das Beiwerk,



Abb. 49. Tod des h. Franz, von Giotto. Florenz, S. Croce.

Architektur und Ornament, ist mehr ausgeführt, und dazwischen ist leerer Raum gelassen, der die Gegenstände der Darstellung deutlicher hervortreten läßt. In der Cappella **Bardi** behandelt Giotto das Leben des Franziskus zum drittenmale; es muß nach 1317 geschehen sein, weil in diesem Jahre Ludwig von Toulouse, dessen Bild wir in derselben Kapelle finden, kanonisiert wurde. Die Farben sind größtenteils erneut. Die Formen sind die alten, und die Gestalten leben weiter. Die ergreifende Darstellung vom Tode des Heiligen (Abb. 49) hat noch anderthalb Jahrhunderte später Ghirlandajo in S. Trinità ebenso gegeben. — Die **Johannesbilder** der anderen Kapelle (Peruzzi) sind noch freier in den Bewegungen und mannigfaltiger in dem Ausdruck ganz verschiedener Stimmungen. Berühmt ist auf der Seite des Täufers das „Gastmahl des Herodes“ wegen seines ebenso kurzen wie deutlichen Vortrages (Abb. 50). Links von der Tafel musiziert ein junger Violinspieler in hellblauem Kleide mit gelblichen Streifen, dem ein zu Tische Sitzender seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden bemüht ist. Rechts in der Tür stehen zwei Mägde, die eine zuvorderst mit über der Brust zusammengelegten Armen, die andere hat diese von hinten umfaßt und streckt ihren Kopf von dorther über die Schulter der Genossin in die Szene hinein, beide starren auf den Musikanten oder auf das in der Schüssel an die Tafel gebrachte



Abb. 50. Gastmahl des Herodes, von Giotto. Florenz, S. Croce.

Haupt. Giotto weiß immer aus den Nebenfiguren etwas zu machen. Da bindet ihn kein Typus und keine vorgeschriebene Rolle, alles ist frei geschaffenes Leben. Auf diesen Wegen macht die Kunst fortan ihre hauptsächlichsten Fortschritte. Den schmucken Violinspieler finden wir etwas später an der Baptisteriumstür des Andrea Pisano wieder (Abb. 27).

Giottos beste Schüler halten sich, wie es in der bildenden Kunst natürlich ist, wieder an die Erzählung. Sie geben uns manchmal dieselben Geschichten und das Neue liegt dann in der Art, wie jeder sich nach seinem persönlichen Wesen zu äußern sucht. Er hat unter zahlreichen unbedeutenden auch einige würdige Nachfolger gehabt, so Taddeo Gaddi, seinen unmittelbarsten Schüler, der ihm am nächsten kommt (Marienleben, Capp. Baroncelli in S. Croce) und dessen Sohn Agnolo († 1396), der weicher ist, manchmal anmutig, ebenso oft aber auch bloß süßlich, ein weiterer Schritt abwärts in das Konventionelle (S. Croce, Capp. Castellani mit Geschichten der beiden Johannes und der Heiligen Nikolaus und Antonius). Kräftiger sind seine Fresken im Chor von S. Croce mit der Legende der Auffindung



Abb. 51. Altarbild von Orcagna in der Cappella Strozzi. Florenz, S. Maria Novella.

des Kreuzes, aber die Häufung der Figuren und das Streben nach malerischem Ausdruck ersticken die Komposition, und von Giottos klarer Festigkeit sind wir schon weit entfernt. Alle diese und noch andere Fresken daselbst sind uns nur noch in traurig zerstörten Überbleibseln erhalten. — Andere Wege als diese Geschichtsmaler, die natürlichen Erben Giottos, geht Andrea Orcagna († 1368), den wir bereits als Bildhauer kennen gelernt haben, schon früher als Maler, namentlich im Fresko. Er ist ein Altersgenosse von Giottos Schüler Taddeo Gaddi, aber sein Lehrer war nicht Giotto, sondern sein älterer Bruder Lionardo, als Maler wird er zuerst 1343 erwähnt, außerdem zeigt er sich in seiner auf die ruhige Existenz gerichteten Auffassung deutlich von der sienesischen Malerei beeinflußt. In der Schönheit der Linien und dem Liebreiz der Gesichter übertrifft er Giotto. Seine Gestalten sind ruhig, beschaulich; sie weisen auf Siena hin, von dessen Malerschule er beeinflußt worden ist. Sein Hauptwerk befindet sich in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella): drei Fresken, in der Mitte das „Jüngste Gericht", an der Wand links das „Paradies", rechts die „Hölle"; — dazu kommt noch ein fünfteiliges Altarbild in gotischer Bogenarchitektur mit Predellen: Christus dem Thomas von Aquino das Buch und dem Petrus die

Schlüssel reichend, mit Andreas Namen bezeichnet und datiert 1357 (Abb. 51). An den Fresken soll auch sein älterer Bruder Nardo (Lionardo) gearbeitet haben; die Überlieferung schreibt ihm noch besonders die „Hölle“ zu. Aber die Frage nach seinem Anteil ist nicht von erheblicher Bedeutung, denn das Höllenbild ist ganz übermalt und nur noch nach seinem Inhalte erhalten. Die Darstellung interessiert uns insofern als sie genau nach Dantes Beschreibung der Hölle angelegt ist. Es ist also nur eine topographische oder historische Merkwürdigkeit; als Bild kann es niemals erfreulich gewesen sein. Auf dem „Weltgericht“ und namentlich auf dem „Paradies“, die beide Andrea gehören, finden wir in langen Reihen stille Heilige mit andächtigen Gesichtern und dazwischen feine, halberwachsene Engel, einen Liebreiz und eine Linienschönheit noch über Giotto hinaus, der ja auch dergleichen beschauliches Dasein dargestellt hat. Und das Altarbild ist ganz steife Zeremonie ohne individuelle Gesichter. Es ist merkwürdig, wie der temperamentvoll bewegte Plastiker Orcagna als Maler so still und zahm wird. Akademisch sagt man heute, wo man scharf mit ihm ins Gericht geht. Der wahre Fortsetzer von Giotto ist er nicht, das steht außer Frage. Aber das Schweigende und Feierliche des Andachtbildes und dazu eine gewisse äußerliche Pracht waren doch jener Zeit neben den lebendigen großen Historien der Giottesken ein Bedürfnis, und unmittelbar nach Vollendung dieses Werkes trugen ihm die Ricci die Bemalung der Chorkapelle hinter dem Hochaltar auf, die am Ende des nächsten Jahrhunderts von den glänzenderen Fresken Ghirlandajos überdeckt wurde. Übrigens war er auch im Tafelbild ein sorgsamer, feiner Maler. Dies Urteil der anspruchsvollen Florentiner soll uns doch zu denken geben.

Endlich kommt noch ein Routinier, aber ein vollendeter, Spinello Aretino, der vor dem Verfall der Schule alle ihre Mittel noch einmal sammelt und mit leichter Hand wieder verstreut. Er malt Historien wie Giotto, wir begegnen ihm vielerwärts. Gehalten im Vortrag und reich an anmutigen Motiven ist die „Legende der h. Katharina“ in dem Kirchlein von Antella bei Florenz, noch vor 1385. Dann folgt das „Leben des h. Benedikt“, sechzehn Bilder in der Sakristei von S. Miniato, noch im Zustande der gänzlichen Übermalung interessant. Das ist Giottos Erzählungsweise, nur mit starken Übertreibungen bis zur Grimasse (Abb. 52). Endlich „Geschichten des Kaisers Barbarossa und des Papstes Alexander III.“ im Stadtpalast zu Siena. Neu ist hier das Zeitgeschichtliche, in selbständiger Form in die Kunst eingeführt und für sich novellistisch wirkend, eine

Vorahnung von Pinturicchio. Die zuletzt genannten Historien fallen schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts, in Spinellos letzte Lebensjahre († 1410). Er hat sich hier in Siena an eine besondere Richtung der daselbst heimischen Schule angeschlossen und auf seine Weise „politische Malerei" gegeben. Beinahe ein Jahrhundert ist verflossen seit Giottos Tode, und Spinellos Kunst hat sich namentlich in den Sachen, die sie behandelt, weit von Giotto entfernt. Andere Maler halten sich auch jetzt noch der Art des Meisters wesentlich näher. Man lernt sie in ihren Fresken sämtlich schon in dem einen Florenz kennen und vorzüglich in den beiden großen Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella.

Außerdem haben wir von ihnen zahlreiche Tafelbilder, zum teil noch auf den Altären, für die sie bestimmt waren, meistenteils aber in den großen öffentlichen Sammlungen. Sie sind indessen für die Schule lange nicht so charakteristisch wie die Fresken. Jedenfalls kann man sich nur an das Allerbeste halten, wie z. B. für Giotto selbst an die Tafeln des Altarwerks in der Sakristei der Peterskirche, neben denen andere Tafelbilder wenig in Betracht kommen. Sogar die große Madonna mit Engeln in der Akademie hat neben derjenigen Cimabues kaum noch eine Berechtigung. Die Tafelbilder verlieren für das Auge des heutigen Betrachters, weil er sie mit den entsprechenden Bildern der Frührenaissance vergleicht, während den Fresken Giottos und seiner Schule diese Konkurrenz nicht schadet. Denn vor ihnen hat man immer den Eindruck, daß es sich um etwas originelles handelt. Sind die Tafelbilder bloße Andachtbilder ohne Handlung mit Madonnen und Heiligen, so sind sie innerhalb ihrer Umrahmung und bei dem starken Hervortreten derartiger ornamentaler Zutaten insofern besonders charakteristisch, als wir das Gotische der Schule noch mehr empfinden als in den Fresken. Wenn es aber abgekürzte biblisch-geschichtliche Darstellungen sind, so geben solche kleine Historien zwar eher noch etwas von dem großen Stil der Schule, aber die Schilderung kann sich doch nicht so frei im Raume entfalten wie an der Wand. Das Fresko ist die eigentliche Sprache von Giottos Kunst.

In den hundert Jahren, seit Giotto auf seiner Höhe stand, bis zu dem Ende seiner bedeutenderen Nachfolger hatte sich die Welt geändert. Bald begann ja die Frührenaissance. Und in der Malerei gingen schon lange nicht mehr alle Richtungen wie in einer geraden Linie von ihm aus. Er selbst hatte neben dem, was er aus der Tiefe seines Geistes gab, auch fremde

Einflüsse weiter geleitet. Und viele wieder von denen, die er beeinflußte, nahmen daneben Anregungen auf, die sich inzwischen unabhängig von ihm ausgestalteten. Die Aufgaben vervielfältigten sich. Wir sehen schon an Giotto selbst, daß man nicht bei der einfachen Erzählung stehen blieb. Abgesehen von den Allegorien, oder wie man sonst das nennen mag, was eigent-



Abb. 52. König Totila vor dem h. Benedikt, von Spinello Aretino. Florenz, S. Miniato.

lich mit sinnlichen Mitteln nicht darstellbar ist, lagen schon von vornherein in vielen biblischen oder religiösen Darstellungen wesentliche Momente des Übersinnlichen. In den Grundzügen war dergleichen schon am Schluß der Passionsreihe in der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn gegeben. Es fand seine Erweiterung in Marias Himmelfahrt und in den Visionen und Wundern der einzelnen Heiligen. Denken wir jetzt an Himmel und Hölle, an Weltgericht und Paradies, an Tugend und Laster und alle die

Vertreter des weltlichen und himmlischen Lebens, so begeben wir uns auf das weite Gebiet einer wirklichen Gedankenmmalerei, welches von den natürlichen Pfaden schlichter Giottoscher Erzählungsweise aus erst auf einigen Umwegen erreicht werden konnte. In ihrem ergreifenden Ernst und ihrer kühnen Absicht bei mancher äußeren, in die Sinne fallenden Unvollkommenheit haben viele dieser Bilder, so vor allem die im Camposanto zu Pisa, von jeher eine große Wirkung auf die Menschen ausgeübt, und mit ihnen vorzugsweise hat die landläufige Vorstellung den Namen Giottos verbunden, wenn sie sich an die geheimnisvollen Tiefen seiner Kunst erinnern wollte. Aber diese Richtung ist in Wirklichkeit erst nach Giottos Tode eingetreten, und die meisten Darstellungen dieser Art gehören schon der zweiten Hälfte des von uns betrachteten Zeitraums, also den Jahren seit etwa 1350, an. Auch kamen wohl noch die äußeren Formen, nicht aber mehr die gedanklichen Anregungen zu diesen Bildern den Künstlern von Giotto selber, sondern sie kamen direkt aus den Stimmungen und aus der Literatur des ganzen Zeitalters.

Alle die Fresken, die man unter dem Namen der Giottoschen Schule zusammenzufassen pflegt, hatten im Laufe der Jahrhunderte unter den Unbilden der Elemente und durch menschliche Nachlässigkeit oder absichtliche Zerstörung oder Übermalung mehr oder weniger gelitten. Im vorigen Jahrhundert, besonders seit den sechziger Jahren, begann man an ihrer Aufdeckung und Wiederherherstellung eifrig zu arbeiten. Das Interesse an diesen alten Wandgemälden traf zusammen mit dem aufs neue geweckten Sinn für die lange und zum teil vollständig vergessenen Denkmäler altitalienischer Poesie aus der Zeit Dantes und vor Dante. Man sah hier einen offenbaren Zusammenhang zweier Ausdrucksweisen, sogar wechselseitige Einflüsse. Damals entstand die groß angelegte Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle, die mit bisher nicht geübter Genauigkeit alle einzelnen Werke beschrieb, auf ihren Erhaltungszustand untersuchte und bis zu den gleichzeitigen Aufzeichnungen in den Archiven zurück verfolgte. Von einer anderen Seite faßte Schnaase in seiner Kunstgeschichte die Aufgabe an. Er zeigte zuerst mit tief eindringendem Sinn jenen Zusammenhang der Bilder mit der geistigen Bewegung ihrer Zeit auf, und als die erste Auflage seines Werkes das berühmte Kapitel über Dante und Giotto brachte, war der betreffende Band jener englischen Kunstgeschichte bereits bei seinem Erscheinen veraltet. Denn die ewige geschichtliche Bedeutung von Giottos Kunstweise beruht mindestens ebensosehr, wie auf ihren

technischen Fortschritten und ihrer malerischen Erscheinung, auf dem tiefen Gehalte ihrer Gedanken, und dem geschah erst durch Schnaases Behandlung sein Recht. Er hatte sich schon früher mit diesen Dingen beschäftigt, und seine Analyse Dantes ist abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Ertrage eine an sich wertvolle Gabe zur Dante-Literatur. Als solche wird sie ihren Wert behalten. Über das Verhältnis der Malerei zu der Literatur denken wir jetzt nach mehr als einem Menschenalter anders als er. Giotto und Dante waren einander bekannt, wahrscheinlich auch befreundet. Als Giotto in der Kapelle der Arena zu Padua malte, soll Dante ihn bei der Arbeit aufgesucht und in sein Haus geführt haben. Aber Giotto brauchte nicht aus Dante zu schöpfen. Der Dichter und der Maler (oder seine theoretischen Berater und Programmgeber) standen auf demselben Boden der Überlieferung. Und Dante hatte Vorgänger. Er stand nicht am Anfang, sondern mitten in einer geistigen Zeitströmung, aus der er empfangen konnte und mußte, wenn es uns auch so vorkommt, als wäre alles, was er ausdrückt, vollkommen originell. Wir sind öfter an die Franziskaner erinnert worden. Kurz nach dem Tode des heiligen Franz beging man in Italien das große Halleluja (1233), und wenige Jahre, ehe Dante geboren wurde, seit 1260, zogen aus den Bergtälern Umbriens die schwärmenden Geißler mit ihren Bußgesängen durch das Land, die „Gebesserten", wie sie sich nannten. Da bildeten sich jene Stimmungen, und volkstümliche Dichtungen entstanden daraus, deren Geist allmählich in die Bilder des 14. Jahrhunderts überging. Man sieht, es gibt hier viele Wege, und nicht alle gehen von Dante aus, noch führen sie alle unmittelbar an dem einen Giotto vorüber. Es wäre historisch verkehrt, in Giotto den geistigen Urheber der künstlerischen Gedanken suchen zu wollen, die in der Tat erst nach seinem Tode erscheinen und von seinen sicheren und eigentümlichen Werken sich einigermaßen entfernen, wenn sie sich auch noch seiner Formgebung bedienen. — Auf diesem Wege gelangen wir noch einmal nach Pisa und kommen zum Camposanto.

Doch ehe wir uns dorthin wenden, müssen wir das nahegelegene Siena aufsuchen, das dritte große Gemeinwesen Toskanas, die Stadt mit den stolzen gotischen Palästen und den Marmorbrunnen (Abb. 53). Als selbständige Republik von einiger Bedeutung konnte Siena auf die Länge der Zeit gegen Florenz nicht aufkommen, aber abgeschieden und in herrlicher Lage auf dem höchsten Punkte eines weiten, einsamen Hügellandes, bildete es dafür in der Kunst seine



Abb. 53. Der Marktplatz (Piazza del Campo) von Siena (Rohault de Fleury).

eigene Weise aus. Der Bausinn des Italieners ging hier ins überschwengliche, und das Bauen ersetzte gewissermaßen die Politik, als deren wichtigste Aufgabe es schon früh erschien, zu erwägen, wie ein Kirchenbau weitergeführt werden, oder welchem Künstler ein plastisches Werk oder ein Bild auf öffentliche Kosten in Bestellung gegeben werden sollte. Bei der Errichtung des Doms, der doch nie vollendet werden sollte (S. 61), hatte diese Sucht nach Ruhm das kleine Gemeinwesen weit über seine Kräfte hinausgetrieben. Keine Stadt Italiens ist ferner so reich an Palästen der gotischen Zeit, und wenn wir nach solchen Überbleibseln einer Kunst, die doch selbstbewußt die Ansprüche einer Zeit ausdrücken will, schließen dürften, so müßte die Macht dieses winzigen Staates einst zehnmal so groß gewesen sein, wie sie in Wirklichkeit war. So überschätzten sich aber auch die Sienesen selbst in ihrer politischen Stellung. Hätten sie das nicht getan und nicht sehr vieles für Ernst genommen, was uns heute kindisch dünkt, so wäre nicht das Stadthaus mit allen den Malereien zu Ehren des kleinen Gemeinwesens entstanden, eine Ruhmeshalle, wie sie vielleicht keine zweite Kommune besitzt. Doch ähnliches läßt sich ja wohl von allen italienischen Staatswesen sagen: hätten sie an politischen Aufgaben im größeren europäischen Stil zu arbeiten ge-

habt, so wäre ihr Kunstleben weniger glänzend gewesen und vor allem weniger mannigfach ausgefallen. Die Zersplitterung der Staatswesen und der Gesellschaftskreise kam der Kunst zugute. Und wenn es zum Ernst kam, so hatten ja doch nicht der Papst und eine der drei oder vier kleinen italienischen Großmächte zu entscheiden, sondern Habsburg oder Frankreich.

Aber die italienische Kunst hat sich das nicht kümmern lassen, sie verklärt das Dasein der Menschen und steigert die Bedeutung ihres Tuns in ihrer prächtigen Sprache in einem wahrhaft monumentalen Sinne. Sie kann noch weiter leben, wenn auch ein Gemeinwesen politisch gesunken ist, denn auch die Höhe war zum teil nur eingebildet; die Kunst kann fortfahren in der Verherrlichung.

Siena war im 13. Jahrhundert ghibellinisch und hielt zu Manfred gegen das guelfische Florenz. Bei Mont Aperti wurden die Florentiner nach lange auf- und abwogendem Kampfe — das Wasser der Arbia floß rot, heißt es bei Dante — endlich aufs Haupt geschlagen, wie sie sagten, infolge ghibellinischen Verrats in ihren eigenen Reihen (1260). Sie sollen 10 000 Tote und 11 000 Gefangene verloren haben. Bald nachher, gegen 1285, wuchs in Siena der Einfluß der Guelfen, in denen auch Florenz sich eine Stütze suchte. Die Stadt bekam eine neue Verfassung, in der die Zünfte gegen den Adel im Vorteil waren. Dann kamen Parteikämpfe, und im 15. Jahrhundert folgte eine Zeitlang Gewaltherrschaft (Pandolfo Petrucci). Von da an ging es abwärts mit der politischen Bedeutung von Siena, in den Welthändeln hielt es gewöhnlich zu Frankreich und noch 1552 verjagte es eine aus Spaniern und Florentinern bestehende Besatzung, bis es 1555 von den Spaniern zurückerobert und 1557 als Lehen an den nachmaligen Großherzog Cosimo I. abgetreten wurde. — Nach der Schlacht von Mont Aperti hebt sich nicht nur Sienas Macht und sein äußerer Glanz, sondern auch das Kunstleben, und trotz dem politischen Gegensatz bestellen im Jahre 1285 die Vorsteher von S. Maria Novella in Florenz ein Altarwerk bei dem Meister Duccio von Siena. Manche glauben, daß das die Madonna Rucellai sei (S. 69).

Duccio ist der erste bedeutende Maler der Schule. Er ist nur wenig älter als Giotto, und im Charakter völlig von ihm verschieden. Siena hat alten Zusammenhang mit dem umbrischen Berglande in dem Kultus seiner Heiligen und in den schwärmerischen geistlichen Volksliedern. Das Leben der Menschen in der Politik der Stadt, in Handel und Geschäften war sehr bewegt, unruhig und, wie manches Zeugnis lehrt, wenig schön und fein.



Abb. 54. Duccios Dombild im Dommuseum zu Siena.

Aber die in Siena einheimische Kunst hat mit diesem unedlen Getriebe nichts zu tun. Still beschaulich schafft sie thronende Madonnen, umgeben von Engeln und Heiligen mit lieblichen, friedevollen Gesichtszügen und in ganz passiver Haltung, und auch wenn sie weltliche Dinge darstellt, liebt es diese Kunst, Ruhe und etwas von der Stimmung des Heiligen darüberzubreiten. Die Menschen zeigen sich, aber sie handeln nicht. Das dramatische Leben in Giottos Fresken und die rauhe Luft des scharfen, witzigen Florenz sind diesem weichen Wesen sehr entgegengesetzt. Darum erscheint uns schon früh die Kunst der sienesischen Maler wie zurückgeblieben. Wir denken eben an Giotto und können den Maßstab nicht aus der Hand legen. Duccio macht im ganzen diesen Gegensatz seiner heimischen Kunstweise Giotto gegenüber mit. Wir dürfen es als ein seltenes Glück ansehen, daß sein Hauptwerk, das Dombild von Siena, uns erhalten ist. Für dieselbe Madonna, der man sich vor der Schlacht an der Arbia geweiht hatte, die Madonna „mit den großen Augen" (degli occhi grossi) bestellte der Staat noch im Jahre 1308 ein neues, sehr großes Altarwerk, auf dessen Vorderseite sie mit leise geneigtem Antlitz als Stadtgöttin thronend dargestellt ist (Abb. 54). Knieende und aufrecht stehende Heilige rechts und links werden überragt von einer Reihe jungfräulich gestalteter Engel. Sie sind dicht an den Thronsessel hinangetreten, und über die Lehne gebeugt sehen die obersten vier andächtig oder neugierig auf die Jungfrau nieder. Ganz oben läuft eine Galerie von Blendbogen mit zehn Apostelhalbfiguren. Diese „Majestät", wie die Ma=

donna bezeichnenderweise genannt wird, geleiteten dann 1311 die Behörden im festlichen Zuge unter Glockenklang in den Dom, wo sie auf dem Hauptaltar aufgestellt wurde. Dort stand das Bild der Stadtgöttin mit der Leidensgeschichte Christi in 26 kleinen Darstellungen auf der Rückseite und mit einer Predella, die aus Szenen des Marienlebens und der Kindheit



Abb. 55. Petri Verleugnung. Von der Rückseite des Dombildes. Siena.

Christi zusammengesetzt war*), bis 1506, wo der Hochaltar abgebrochen wurde. Duccio ist, wenn er ruhige Gestalten geben kann, wie in dem großen

*) Jetzt im Dommuseum. Aber von den Szenen der Predella, deren jede durch aufrecht stehende Prophetenfiguren eingefaßt ist, nur fünf. Eine sechste, die Geburt Christi, in Berlin; eine siebente wahrscheinlich verloren. Außerdem im Dommuseum noch zwölf kleinere Tafeln, vielleicht von der Rückseite der Predella, wenn sie wirklich zu diesem Werke gehören. Eine „Verkündigung" in London.

Andachtbilde auf der Vorderseite dieses Altarwerkes, an Schönheitssinn dem Giotto überlegen. Auch im Malerischen, d. h. nicht in der auf Naturwahrheit ausgehenden Wirkung der Farben, aber in dem Technischen des Malwerks ist er, der doch früher anfängt als Giotto, weiter als dieser. Es ist die sorgfältige, geübte und erfahrene Hand des Miniaturmalers, die wir sehen. In den Historien steht er, was die Lebendigkeit der Handlung anlangt, im allgemeinen hinter Giotto zurück. In vierzehn seiner kleinen Bilder hat er dieselben Gegenstände behandelt, wie einige Jahre früher Giotto in Padua, und er überrascht uns doch hin und wieder durch den Eindruck, daß Giotto kaum realistischer sein kann als er, so in den Gruppen unter der „Kreuzigung", der Hauptdarstellung auf der Rückseite, die noch auf Goldgrund gemalt ist oder in der äußerst lebendigen „Verleugnung Petri" (Abb. 55). Man sieht wenigstens, daß Duccio als origineller Geist dem frischen Zuge, der aus Florenz kommt, wohl nachkommen kann, und so hat er an der Ausgestaltung der Typen im Geiste der neuen Richtung doch auch mitgearbeitet.

Denn was überhaupt an italienischer Malerei des Mittelalters Wert hat, gehört entweder nach Florenz oder nach Siena. Und zwar hat in Siena, um hier noch vorerst stehen zu bleiben, ein Teil der Maler in dem herkömmlichen Stil der alten Schule die passive Anmut des Andachtbildes ohne individuelle Zutaten weiter gepflegt. Andere wieder suchen in großen Fresken Handlung zu geben und zeigen sich dabei von Giottos Geiste doch nur ganz äußerlich berührt. Sie malen in dieser Weise bis ins 15. Jahrhundert hinein und sind doch längst überholt von der wahren Entwickelung der Schule, die durch Männer ganz anderer Art weiter geführt worden ist. So sind z. B. die Fresken des Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico zu Siena: Szenen aus dem Marienleben und einzelne große Gestalten, zum teil datiert 1407 und 1414, nach den gleich zu betrachtenden Fresken in Camposanto zu Pisa eigentlich doch nicht mehr anzusehen. Und wenn diese Maler bisweilen in den kleinen Historien ihrer Predellen auch etwas mehr Leben zeigen als auf den Andachtbildern der Haupttafeln, wie wenig ist das doch gegen den Ausdruck der Maler aus der Schule Giottos!

Noch in den besten Lebensjahren Duccios, zeitlich also parallel mit Giotto, entsteht in Siena eine historische Malerschule. Simone Martini, der Freund Petrarcas, und sein Schüler Lippo Memmi, sodann ein Brüderpaar Lorenzetti sind ihre bedeutenderen, mit Namen bekannten Mitglieder. Wie sie sich äußerlich an den alten Meister Duccio anschließen,

so haben sie auch alle ein hohes Schönheitsgefühl, und wer die einfache, unvermischte Gattung sucht, dem werden die Madonnen und die Heiligen dieser Maler in der ruhigen Darstellung ihrer Erscheinung auf Tafelbildern



Abb. 56. Thronende Madonna (Teilstück), von Simone Martini. Siena, Palazzo Pubblico.

vielleicht am besten gefallen. Aber das Fortschreiten der Zeit zeigt sich doch im Fresko, auch wenn das Ergebnis an und für sich noch nicht durchaus befriedigend sein sollte. Darum sind die historischen Wandgemälde der Schule von Siena für uns wichtiger als die reinen Andachtbilder.

In zwei großen Sälen des Stadtpalastes zu Siena (in einem dritten hat später Spinello gemalt, S. 89) findet man schon das Wichtigste beisammen. Zuerst von Simone Martini eine „Majestät“ von 1315, sein frühestes Werk: die Madonna, königlich angetan, auf gotischem Thron, umgeben von vielen Engeln und Heiligen (Abb. 56). Sie erinnert im Aufbau und auch nach dem allgemeinen Eindrucke an das wenig Jahre ältere Dombild von Duccio. Aber wieviel freier ist hier doch die Bewegung, die Beseelung durch kleine Abwechselungen und durch Haltung und Gebärden geworden! Dazu kommen Zusätze von eigener Schönheit, wie die zwei knieenden Engel vorn am Thron, die Schalen mit Blumen zu dem Christkind emporreichen. Fast ebenso wie Simone, hat gleich darauf sein Schüler Lippo Memmi den Gegenstand noch einmal gegeben, im Stadtpalast von S. Gimignano (1317). Simones Stadtkönigin von Siena ist in dem Saale des Großen Rats gemalt, und am Fuße ihres Thrones stehen Inschriften, worin sie zu ihrem Volke spricht: gute Ratschlüsse erfreuen sie mehr als Blumen, wer aber schlecht rät oder handelt, den will sie verdammen.



Abb. 57. Guidoriccio Fogliani, von Simone Martini. Siena, Palazzo Pubblico.

An der Wand gegenüber sehen wir einen prächtig gekleideten Reiter, mit dem Feldherrnstab in der Rechten, weit über Lebensgröße, zwischen Kastellen und Palisaden über eine leere Fläche dahinreiten (Abb. 57). Das Einsame, Isolierte der Gestalt hebt den Eindruck dieser unbekümmerten, majestätischen Größe. Es ist ein Zeitporträt, ein sienesischer Feldherr (Fogliani), und wenn es nicht durch Inschrift und Rechnung feststände, würde man kaum denken, daß Simone Martini, der Maler der Engel und Madonnen, diesen trotzigen Reitersmann im Jahre 1328 gemacht hätte. Aber Simone hat auch etwas von einem Romantiker in sich, er liebt weltliche Frauen und Rittertum.

Auf drei Wänden eines andern Saales hat der jüngere Lorenzetti (Ambrogio) nicht lange danach (seit 1337) jenes Thema von den „guten



Abb. 58. Aus der Darstellung des guten Regiments, von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Palazzo Pubblico.

Ratschlägen" viel weitläufiger ausgeführt, und zwar in drei Bildern: das gute Regiment; seine wohltuenden Folgen; das schlechte Regiment. Auf dem ersten Bilde sitzt mitten unter sehr schönen Frauen, die Tugenden bedeuten, das „gute Regiment" der Stadt, ein alter König mit Scepter und Schild. Zu ihm hin schreiten, am Seile der „Eintracht" sich haltend, von dieser und der „Gerechtigkeit", zwei gleichfalls sitzenden Frauengestalten, her, im langen Zuge, zu zweien geordnet, Bürger und Ratsherren von Siena, in kleinerem Maßstabe gegeben, lauter Porträts (Abb. 58). Die Bürger also haben sich in Eintracht dies gute Regiment gesetzt, und dieses waltet nun über ihnen, das ist der Sinn dieser im einzelnen noch mit vielen Nebendingen ausgestatteten Darstellung. Mannigfache Inschriften und eine italienische Kanzone helfen das erläutern in dem neuen Stil der ethisch-politischen Poesie, den wir aus Dante, Petrarca und zahlreichen anderen zeitgenössischen Dichtern kennen. Ob die Kanzone von Ambrogio gedichtet ist, oder ob er sie fertig bekam, zugleich mit dem Programm? Die Sache liegt hier wie

bei Giotto, als er wenig früher die „Allegorien“ in Assisi malte (S. 82). Die Dichter sind lehrhaft und wollen ihre tiefen Gedanken durch Übertragung in das Gebiet des Wirklichen, Metaphern und Vergleiche, erläutern. Die Künstler suchen dazu die angemessene Bildersprache, weil die Zeit dergleichen Gedanken auch auf den Bildern ausgedrückt zu sehen verlangt. Was also den Sinn und den Inhalt solcher Darstellungen betrifft und auch den Aus-



Abb. 59. Pax. Aus der Darstellung des guten Regiments, von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Palazzo Pubblico.

druck, soweit er den Inhalt verständlich machen will, so ist gewiß davon viel mehr von vornherein gegeben, als wir denken. Das Verdienst des einzelnen Künstlers müssen wir nicht in seinem Gedankenreichtum suchen, — gedankenreich war die Zeit — sondern in seinem Verhältnis zur Naturwahrheit oder zu der Schönheit bei den einzelnen Teilen seiner Aufgabe. Hier versteht Ambrogio zu charakterisieren, er ist mannigfaltig in der Wiedergabe des seelischen Ausdrucks. Zugleich zeigt er eine hohe Schönheit der Form,

z. B. in der Art, wie die Frauen sitzen, wie ihre Gewänder fallen, und wie die Gliedmaßen gelegt sind. Ein Hauptbeispiel ist die Eckfigur des „Friedens" (Abb. 59). So stellt sich die Antike für einen Gotiker dar! Endlich zieht er uns an durch die zierliche Wiedergabe des Schmuckes und der Stoffmuster und aller feinen Äußerlichkeiten der Zeittracht und der Ausstattung der Räume in echt sienesischer Weise. Er ist also ein sehr begabter Maler; für das unbeholfene Stelzwerk seines Figurenaufbaus konnte er nichts.

Die Beschreibung des „schlechten Regiments", wo alles einzelne genau ins Gegenteil übersetzt ist, ebenfalls mit erläuternden Beischriften und einer moralisierenden Kanzone, können wir uns erlassen. Aber beachtenswert ist in der übrigens jetzt schon recht zerstörten Darstellung der „Folgen einer guten Regierung" die Freiheit und Breite des Stils, womit das Leben der Leute in der Stadt und auf dem Lande geschildert ist. Alles einzelne: Markt und Handwerke, Hochzeit und Jagd, ländliche Arbeit und Spaziergänger, ist richtig beobachtet und mit behaglicher Ausführlichkeit erzählt. Giotto begnügt sich in ähnlicher Lage vielfach mit Andeutungen. Hier hingegen haben wir schon eine volle und reiche Architektur, die mit etwas Perspektive stimmungsvoll den Blick in die Ferne leitet, wie es später bei Benozzo Gozzoli geschieht. Dagegen sind die einzelnen Gruppen nicht so natürlich gegen einander abgegrenzt wie bei Giotto. Die Komposition des Ganzen hat bei dem großen Reichtum an Einzelheiten etwas von einer Landkarte, oder — womit man ja die Art der Sienesen gern vergleicht — von einem Teppich mit figürlichen Darstellungen. In Florenz hätte man weniger Figuren genommen und diese dann schärfer in das Licht des wirklichen Lebens gestellt.

Wir wollen von dieser geschichtlich jedenfalls sehr interessanten Malerei nicht Abschied nehmen, ohne daß wir uns ihres Verhältnisses zu Giottos Allegorien in Assisi, bewußt geworden sind. Neu ist in Siena das rein Weltliche, das Profane. Diese Malerei ist ja freilich auch noch von ernster Absicht geleitet und sie ist nicht ohne religiöse Zutaten, aber sie ist doch nicht für den Gottesdienst bestimmt oder in einer Kirche angebracht, sondern sie dient weltlichen öffentlichen Gebäuden zum Schmucke und stellt sich dort zugleich in den Dienst der Ideen einer obrigkeitlichen Rechts- und Ordnungspflege. Es ist also eine ethisch-politische Gedankenmalerei, der wir von den Bedingungen ihrer Zeit aus gerecht werden müssen. Sie ist auf dem weltlichen Gebiete das, was Giottos Allegorien für die Zwecke der Kirche bedeuten, und sie hat vor ihnen den größeren Reichtum an Gegenständen und

den konkreteren Inhalt ihres Lebens voraus. Die darauf folgende Stufe ist dann die Malerei von profaner Zeitgeschichte, nach Art der Novellen in der Literatur, höchstens mit leichten Anspielungen auf Gedanken, so wie sie Spinello Aretino hier in Siena in demselben Rathause siebzig Jahre später ausgeführt hat. Aber zunächst wollte man noch nicht zu der bloß erzählenden Historie übergehen, sondern man hatte sein Gefallen noch an Ideen, zu denen solche Bilder anregen sollten.

Näher der Art Giottos und doch auch wieder an diese Bilder in Siena, namentlich an die politische Malerei des Ambrogio Lorenzetti erinnernd, zeigt sich uns nun in Florenz ein Teil der merkwürdigen Fresken, an den vier Wänden und den spitzzulaufenden Deckenfeldern der Spanischen Kapelle, des einstigen Kapitelsaals der Dominikaner im Kreuzgang von S. Maria Novella. Sie sind durch keine sichere Überlieferung mit bestimmten Urhebern verknüpft. Taddeo Gaddi und Simone Martini, die Vasari nennt, sind sachlich unmöglich, und Simone war außerdem längst gestorben (1344), als diese Teile des Klosters bemalt wurden. Uns interessieren vor allen zwei Darstellungen mit gehäuften Figuren, die in etagenmäßigen Streifen übereinander angeordnet sind, an den beiden Seitenwänden. Sie sind also etwa zwanzig Jahre jünger als die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in Siena. Auf der Westwand ist der „Triumph des Thomas von Aquino" dargestellt. Der Heilige der Dominikaner sitzt auf seinem Thron, um ihn sind Evangelisten und Propheten versammelt, etwas weiter unten liegen unterworfene Ketzer, und ganz unten sitzen auf gotischen Chorstühlen, steif in Reihen geordnet, männliche und weibliche Figuren, welche Tugenden und Wissenschaften darstellen. Alle sind durch eine gewisse Beziehung auf die Kirche zusammengehalten. Die Grundlage dieser Malerei ist durchaus gelehrt wie der Dominikanerorden, dem die Maria Novella gehört. Wir haben lauter ruhige, ernst repräsentierende Gestalten, nichts von der innerlichen, beschaulichen Lieblichkeit der Franziskaner, und auch keine Handlung, kaum eine Bewegung wie bei Giotto.

Viel mannigfaltiger ist das Bild der Ostwand: „die streitende und die triumphierende Kirche". Unten sitzen vor einer Kirchenfassade (des Doms von Florenz) als Hintergrund in langer Reihe der Papst, der Kaiser und der heilige Thomas nebst einigen Begleitern. Zu ihren Füßen ist eine zahlreiche Gemeinde versammelt von Geistlichen und Laien, Männern und



Abb. 60. Teilstück von der Ostwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

Frauen, knieend und stehend, betend und gestikulierend. Weiterhin stehen Dominikaner, predigend und bekehrend, vor ihren Füßen am Boden ihre Abbilder, weiße Hunde mit schwarzen Rücken, die sich auf Wölfe oder Schakale stürzen und sie zu Boden werfen. Auf dem mittleren Streifen ist das himmlische Paradies abgebildet (Abb. 60). Petrus mit dem Schlüssel steht unter der Himmelspforte, hinter ihm die gedrängte Schar der Seligen. Vor der Pforte bereiten Dominikanerbrüder vor auf das himmlische Leben. Draußen liegt die Welt der irdischen Freuden. In den Baumkronen sitzen kleine Gestalten und brechen Früchte. Andere in einem Zwischengeschoß lustwandeln oder tanzen in langen Kleidern. Über ihnen sitzt eine vornehme Gruppe in gesellschaftlicher Haltung. Musik, das Schoßtier und der Falke fehlen nicht. Sie sollen die Freuden der Welt bedeuten, die der Geist überwunden hat. Es ist aber doch wirkliche Genremalerei im Zeitalter der Gotik. Und zwar beinahe das Einzige, was lebendig und originell ist in dieser übrigens verstandesmäßig langweiligen Programmkunst der Dominikaner von S. Maria Novella!

Gerade diese letzte Darstellung erinnert uns in auffallender Weise an ein Bild im Camposanto von Pisa, und zwar so, daß wir bei der Eigenartigkeit dieses doch sehr hervorstechenden Motivs unter so manchen anderen oft wiederholten Gegenständen den Gedanken an einen Zusammenhang nicht los werden. Es fragt sich also: ging der Zug von Florenz nach Pisa oder in umgekehrter Richtung? Die Antwort wird nicht schwer sein.

Den Camposanto, d. h. die gotische Architektur um den Friedhof von Pisa, mit geweihter Erde, die hundert Jahre früher aus dem gelobten Lande geholt worden war, hatte der auch als Baumeister berühmte Bildhauer Giovanni Pisano aufgeführt, als Giotto noch ganz jung war (1283 nach Vasari im Kern vollendet, aber nach Ausweis der Rechnungen ist noch zweihundert Jahre lang daran gebaut worden). Von außen stellt sich der Bau wie eine langgedehnte kirchenartige Fassade dar. Die inneren, nach dem Friedhofe zu gelegenen Wandflächen (Abb. 61) bekamen seit 1351 Freskenschmuck, aber man hielt sich nicht an einen einheitlichen Plan, das jeweilig Begonnene verfiel, und manches wurde durch neue Anfänge teilweise überdeckt. Diese regellose Mannigfaltigkeit einer über fast anderthalb Jahrhunderte sich hinziehenden Dekorationsarbeit, wo die folgende fast immer die ihr vorhergehende rücksichtslos beeinträchtigt, ist ja, wie jeder Besucher bald empfindet, das Charakteristische der Malereien des Camposanto. Wer nicht Zeit und Neigung hat, die Äußerungen einer oft unterbrochenen Geschichte der Freskomalerei sich hier aus zum teil kümmerlichen Überbleibseln zusammenzusuchen, dem sind wohl die liebsten die spätesten unter diesen Bildern, des heiteren Benozzo Gozzoli alttestamentliche Geschichten, untermischt mit lebendigen Zutaten aus dem Florenz des 15. Jahrhunderts. Aber das ist bereits Renaissance! Benozzo hat jedoch noch etwas von dem schwärmerischen Geiste der gotischen Ordensleute überkommen von seinem Lehrer Fiesole her. Darum paßt er eher als ein anderer in diese ernste und künstlerisch einer früheren Zeit angehörende Welt.

Die Arbeit begann an der schmalen Ostwand mit jetzt ganz übermalten einzelnen Szenen: der Kreuzigung, der Auferstehung, des ungläubigen Thomas und der Himmelfahrt, von einem unbekannten Maler. Dann kam die südliche Längswand an die Reihe, und zwar fing man wohl nicht an der östlichen Ecke an, sondern am Haupteingang mit der idyllisch gehaltenen, figurenreichen Schilderung des Lebens der Einsiedler in der Thebais, jetzt ebenfalls stark zerstört. Dieses Fresko von lieblich weichem Charakter hat alle Züge der sienesischen Malerei. Den Platz zwischen dieser Darstellung und der Südostecke nimmt das berühmte Glanzstück des Camposanto ein*): drei große Darstellungen von dem Meister des „Triumphes des Todes“,

*) Weiter folgen an der Südwand auf die Thebais Geschichten des pisanischen Lokalheiligen Rainer, die oberen drei Bilder von Andrea da Firenze seit 1376, die unteren drei sehr viel schöner von Antonio Veneziano seit 1386. Dann drei Bilder aus dem Leben der Heiligen Ephysius und Potitus, von Spinello Aretino seit 1390.



Abb. 61. Östliche Halle des Camposanto in Pisa.

nämlich in der Mitte das „Weltgericht", rechts davon die „Hölle" und links — also für den Betrachter den Anfang der Trilogie bildend — eben dieser so bezeichnete „Triumph des Todes".

Nach Vasari müßte dem Andrea Orcagna (S. 88) das Hauptverdienst um diese Bilder zugeschrieben werden. Der hätte das Jüngste Gericht nebst „einigen Phantasien seiner Erfindung" (nämlich jenen „Triumph des Todes") in Pisa gemalt und diese Dinge gleich darnach schöner auf drei wundervollen Fresken in Santa Croce in Florenz wiederholt; seinen Bruder (Lionardo, er nennt ihn Bernardo) hätte er in Pisa zurückgelassen, damit er die „Hölle" malte. Dann beschreibt Vasari jene inzwischen verschwundenen Fresken von S. Croce, die in der Tat mit den Bildern in Pisa einige nicht gewöhnliche Motive gemein gehabt haben müssen. Aber mit den wirklichen Bildern Orcagnas in der S. Maria Novella (S. 88) haben doch die Fresken des Camposanto nur eine allgemeine Ähnlichkeit, die sich z. B. nicht auf die Ge=

Endlich — schon seit 1371 — Geschichten Hiobs von Francesco da Volterra. — An der Nordwand unbedeutende Genesisbilder bis zum Opfer Noahs von Pietro di Puccio aus Orvieto seit 1389. Die übrigen alttestamentlichen Geschichten von Benozzo Gozzoli schon 1369 bis 1385.

sichtstypen erstreckt, und das bewegte Leben dieser Bilder ist dem Maler Orcagna vollends fremd. Die „Hölle", an der sich Vasaris Behauptung prüfen ließe, ist nicht nur in Florenz in S. Maria Novella, wie wir früher gesehen haben, sondern auch in Pisa so gut wie zerstört, denn hier ist sie zweimal, bald nach 1374 und noch einmal im 16. Jahrhundert zu Vasaris Zeit, übermalt worden. Man hat neuerdings Vasaris Angabe als willkürlich fallen lassen und entweder an die Lorenzetti in Siena gedacht oder auch einen florentinischen Giottesken, Bernardo Daddi, vorgeschlagen. Dann hat man es ganz aufgegeben, nach Namen zu suchen. Es läßt sich nur die Schulrichtung bezeichnen. Pisa selbst hat überhaupt keine einheimischen Maler von solcher Bedeutung gehabt, daß man auf sie diese Bilder zurückführen könnte. Der noch zu guterletzt empfohlene Francesco Traini hat auf solche Ehre keinen Anspruch. Es bleiben also nur Florenz und Siena übrig. Im allgemeinen wird man, sogar in den Formen, wohl noch mehr an Siena erinnert als an Florenz. Dabei ist es seltsam, daß, sowie man sich auf die Suche nach Einzelheiten begibt, man hier in den Gesichtszügen namentlich der Frauen den Typenvorrat ganz bestimmter Fresken aus Giottos Nachfolge, z. B. der des Taddeo Gaddi in S. Croce, wiederzufinden meint. Es hat sich also hier in Pisa eine Kombination vollzogen von Gedanken, wie sie in Giottos Schule ausgedrückt zu werden pflegten, und einer Vortragsweise, die uns an die Maler von Siena erinnert.

Gehen wir aber zunächst auf die Bedeutung der Darstellungen ein. Sie sind, wie es scheint, das Höchste an Gedankenmalerei, was erreicht werden kann, insoweit es noch ohne gelehrte Beihilfe verständlich sein will. Es war natürlich, daß jede Betrachtung der Bilder zunächst an Dante anknüpfte. Inwieweit das richtig ist, wurde bereits angedeutet. Es ist häufig bemerkt worden, daß gerade Fegefeuer und Hölle für den Künstler am wenigsten abwerfen, nicht nur des eigentlich Malerischen, sondern auch an faßbaren oder gar ergreifenden Gedanken. Das „Paradies", der dritte Teil von Dantes Komödie, fehlt hier in Pisa. Und die Darstellung der Hölle, die sowohl bei Orcagna wie hier nach Dante gegeben ist (in Pisa findet sich sogar der letzte Vers der Hölleninschrift Lasciate ogni speranza voi ch'entrate), befriedigt ganz abgesehen von der schlechten Erhaltung am wenigsten. Manches wirkt wohl ernst oder gar erschreckend, aber nichts ergreift als Ganzes nachhaltig. Vielmehr sieht an zahlreichen Stellen die Karikatur anstatt des Gräßlichen hervor.

Ganz anders ist das „Weltgericht". Oben sitzt Christus in mandel-

förmiger Glorie, die rechte Hand erhoben, die linke auf das Wundenmal der Seite gelegt. Seine Richtung und sein Blick und seine Handbewegung gelten nur den Verdammten, wogegen auf allen früheren Darstellungen in der italienischen Kunst die Aufmerksamkeit des Weltrichters sich den beiden Seiten zuwendet. Das und die drohend erhobene Rechte hat später wieder Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gegeben, selbstverständlich auf seine Weise und verändert, aber in Erinnerung an seinen Vorgänger, — da beißt keine Maus den Faden ab! Neben dem Weltrichter des Camposanto sitzt in einer eben solchen Glorie und auch sonst völlig gleichgeordnet Maria, nur daß sich ihr Gesicht mit demütigem Ausdrucke senkt. Unter ihnen sehen wir vier Engel, deren Umrisse die Gestalt des Kreuzes bilden, — als Hauptlinie einen Gewaltigen, der das Gericht verkündigt. Von seinen Händen laufen zwei Schriftbänder aus mit den lateinischen Bibelworten an die Auserwählten und die Verdammten, und darunter blasen die zwei seitlichen Engel in die Auferstehungsposaune. Die Wirkung muß erschütternd sein. Denn sein Genosse, der Engel unter ihm, sitzt ganz in sich zusammengesunken, in seinen Mantel gehüllt und wie frierend da, die Hand auf den Mund legend (Abb. 62). Und die Apostel auf den Wolkenschichten rechts und links von dem Richter geben in lebhaften Gebärden zu erkennen, wie sie ergriffen sind. Unterhalb der Wolken, auf denen die Apostel sitzen, haben sich, ebenfalls zunächst auf Wolkenschichten bis zur Erde hinunter, links vom Betrachter die Heiligen aus alter und neuer Zeit gruppiert, vier Reihen übereinander teils stehend, teils knieend; die oberste der alttestamentlichen wird von Abraham, die zweite der altchristlichen von dem Täufer Johannes angeführt und durch inbrünstiges Beten empfohlen. Ganz unten eine dichte



Abb. 62. Engelgruppe aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.



Abb. 63. Mittelgruppe aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.



Abb. 64. Jagdzug aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Gruppe der vornehmsten Frauen. Eine Königin hilft einer gekrönten jungen Frau aus dem Grabe. Alle diese haben den Blick nach oben gerichtet. Rechts sind in gleicher Anordnung die Verworfenen versammelt, ihre Reihen aber ins Wanken gekommen. Hier liegt der Schwerpunkt des Bildes in bezug auf das Dramatische. Welch ein Reichtum an einzelnen Zügen! Gerüstete Engel schreiten umher und besorgen das Geschäft der Verteilung Abb. 63). Teufel von der Seite der Hölle her ergreifen die ihnen bestimmten Opfer, die heftig widerstreben. Die Seite der Verdammten ist darum in größter Bewegung: Spannung, Angst, Verzweiflung und jäher Schreck sind in den Gesichtern ausgedrückt. Hier ist die Gebärdensprache großartig einfach, lapidar möchte man sagen. Die Trachten sind sehr verschieden, viele darunter vornehm und reich, und diese sind offenbar mit Vorliebe ausgeführt worden. Auch auf der Seite der Seligen ist durch schöne einzelne Motive für Abwechselung gesorgt. Auf dem Bilde des Jüngsten Gerichts hat zuerst ein Maler den Gegenstand bedeutend behandelt, so daß wir — auch nach Signorelli und Michelangelo — die Wirkung seiner Kunst empfinden.

Aber das Merkwürdigste bleibt immer der „Triumph des Todes“, wie die Italiener diese Darstellung nennen, in der alles, was die Kunst bis dahin geleistet hat, wie auf einer Stelle vereinigt erscheint: die Raumbehandlung, wie sie in Giottos Schule üblich ist, scharf abgegrenzte Pläne,

die unmittelbar aneinanderstoßen, dramatisches Leben mit vielen porträthaften Zügen, — und alles dieses wird zusammengehalten durch eine Symbolik, die sich ohne weiteres verständlich macht, weil sie mit einfachen, aus der Natur genommenen Zeichen redet. Das Bild ist zweiteilig, aber keineswegs symmetrisch angeordnet, — wenn man will, auch drei- oder vierteilig, wofern man kleinere Teile für sich nimmt. Wir wollen versuchen, uns in die Stimmung des Kunstwerks zu versetzen. „Mensch, freust du dich in deines Lebens Fülle", so redet in einem tiefsinnigen italienischen Gedichte jenes Jacopone da Todi, dem wir unter den Franziskanern begegneten, ein Toter einen Lebenden an. Es ist ein Dialog zwischen Leben und Tod. Es ist der Gedanke, der auch unseren Totentänzen mit ihren Sprüchen zugrunde liegt. Aber wieviel großartiger, vornehmer, man möchte sagen: historischer, entfaltet sich das alles auf diesem Bilde! Links unten ist eine glänzende Jagdgesellschaft hoher Herren und Frauen, darunter drei Könige und eine Königin, mit Dienertroß und Hunden in die Waldschlucht hineingeritten, um nun plötzlich vor drei offenen Särgen betroffen und schaudernd Halt zu machen, in mannigfachen Abstufungen ihre Empfindung kundgebend (Abb. 64). Die in den Särgen liegen, waren einst auf Erden Könige. Neben dem Haupte des einen liegt noch die Krone. Das 13. Jahrhundert kennt eine aus Frankreich gekommene Dichtung, worin drei tote Könige zu drei lebenden sprechen: „Wie ihr jetzt, waren einst wir, und einst werdet ihr sein, was wir nun sind." — Unmittelbar über dieser Szene in friedlicher Felslandschaft leben fromme Einsiedler. Für sie, die aus der Welt zurückgezogenen, hat der Anblick des Todes keine Schrecken mehr. Der heilige Makarius kommt herabgeschritten und hält den Jägern ein Schriftband hin mit einem italienischen Spruch in gereimten Elfsilbern: So endigt des Menschen Leben. Das ist die eine Hälfte des zweiteiligen Bildes. Von der Mitte des Bildes aus und mit den Rücken gegen die letzten aus dem Jagdgefolge gewendet, strecken nun Bettler und Krüppel, darunter auch ein Blinder, verlangend die Hände nach dem „Tode" aus. Der fährt, ein Weib mit Fledermausflügeln und Krallen (la morte, sagt ja der Italiener), mit seiner Sense durch die Luft, eine grausige Gestalt ohne irgend etwas von dem Lächerlichen, das solche Bildungen leicht an sich haben. Unter ihm liegen wie schlummernd die Toten geschichtet, Männer und Frauen, lauter vornehme, reiche, wohl gestellte Leute, denn jene Bettler flehen ja den Tod vergebens an. Er hat sie niedergemäht und fliegt nun weiter, von ihnen weg nach rechts. Dort sitzen in der äußersten Ecke in einem gepflegten Park



Abb. 65. Gruppe aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Damen und Herren (Abb. 65). Das reizvolle Bild könnte eine Illustration sein zu einer italienischen Liebeskanzone oder zum Boccaccio: so verkürzen sich die Personen seines Dekamerone im Pestjahr 1348 die bange Zeit. Über zweien aus der Gesellschaft, die der Seite, woher der Tod geflogen kommt, am nächsten sitzen, schweben Engel mit umgewendeten Fackeln, mit der Hand auf sie niederweisend. *Man hat sie für Todesgenien gehalten, aber die würde* dieser Künstler schrecklicher gestaltet haben; sie gleichen vielmehr den Engeln, die das Spruchband über der Todesgruppe halten, und es sind Amoretten, die, wie schon Vasari sah, in das Herz des Liebespaares zu zielen scheinen. Auch in dieser harmlosen Funktion helfen sie noch zu einem wirksamen Kontrast. Diese Menschen ahnen nichts schlimmes, sie vergnügen sich mit Musik und Unterhaltung. Solche Gegensätze haben etwas ergreifendes, und überhaupt die Isolierung so vieler Gruppen, die, einander unbewußt, leben und *handeln, und der Betrachtende faßt sie doch zusammen und weiß, was sie* bedeuten sollen und was ihnen bevorsteht. So verkündet der Chor in der Tragödie den Zuhörern, wovon die Handelnden im Stücke noch nichts wissen. Und weil der Tod den Menschen geteiltes Los bringt, so schweben Engel und Teufel durch die Luft, streiten miteinander um die Seelen und führen sie hier- und dorthin. Oben, nicht weit davon, wo die Einsiedler wohnen, brennen kleine Vulkane oder Feuerlöcher, dahinein werden die Verdammten gesteckt. Ein „Paradies", wohin die Engel mit ihren Seelen ziehen könnten, *ist auf dem Bilde nicht mehr sichtbar.* Denn das Wie des Jenseits soll hier nur nebenbei angedeutet werden, der Hauptnachdruck liegt auf dem Gegensatze zwischen Leben und Tod, und dieser Eindruck durfte nicht abgeschwächt werden. Darum hat auch das Bild für den ersten, großen Blick nur zwei Teile: die Jagdgesellschaft links und das Gartenfest rechts. Alles andere ordnet sich unter.

Merkwürdig ist, daß dieses erste Fresko der dreiteiligen Reihe in älteren Rechnungen als Purgatorio — neben Giudizio und Inferno — aufgeführt wird, dabei dachte *man natürlich an Dantes Gedicht*, und eine Art läuternder Vorbereitung auf das Gericht konnte man ja immerhin auf dem Fresko dargestellt finden. Viel jünger ist die Bezeichnung „Triumph des Todes", die Vasari noch nicht kennt, er weiß nur von alcune fantasie a suo capriccio seines Andrea Orcagna zu sagen. Sie ist jedenfalls aus Petrarcas trionfo della morte *abgeleitet*, aber die Künstler dieser Bilder dachten weder an ihn noch an seine reflektierten trionfi in vita e in morte di madonna Laura, die 1357 begonnen wurden und erst nach seinem Tode



Abb. 66. Die Bekehrung des h. Rainer, von Andrea da Firenze. Pisa, Camposanto.

in die Öffentlichkeit kamen. Das große Sterben des Jahres 1348, das die Geliebte des Dichters hinweggerafft, hatte mit seinen grausigen Eindrücken auch auf ihre Phantasie gewirkt, aber der Niederschlag ist lebensvoller und großartiger geworden als bei Petrarca.

Hiermit sind wir schon auf die Entstehungszeit unserer Bilder geführt. Sie sind älter als ein neuer Bemalungsplan, der nach erhaltenen Rechnungen in den Jahren 1369 bis 1391 ausgeführt worden ist, und an dessen Anfang — auf derselben Südwand — die Geschichten aus dem Leben Hiobs (1371) stehen. Und sie müssen auch älter sein als die Fresken der Spanischen Kapelle zu Florenz, an deren eine Szene uns das Gartenbild auf dem Pisaner Fresko deutlich erinnerte (S. 105). Dieselbe Auffassung und Formgebung mit den langgezogenen Körpern wie in der Spanischen Kapelle erkennt man an der Südwand in Pisa auf den oberen drei Bildern aus der Geschichte des heiligen Rainer, die urkundlich 1376 von Andrea da Firenze gemalt wurden (Abb. 66). Gleich darnach rief man diesen nach Florenz zurück (er liegt in S. Maria Novella begraben), hier also war er dann in der Spanischen Kapelle beschäftigt und nun malte er jene Gartenszene nach den aus Pisa mitgebrachten Anregungen des Meisters vom „Triumph des Todes", gegen den gehalten er nur ein schwächlicher Nachahmer ist. Seine Darstellung ist eine künstlerisch schon viel tiefer stehende Kompilation derselben Bestandteile ohne eigene Stimmung, während das Bild in Pisa die volle Frische einer originellen Erfindung hat. Es sind dies übrigens die ältesten Beispiele eines

wirklichen Genrebildes in der neueren Kunst. Im Norden findet man dergleichen zwar schon früh in den Miniaturen der Handschriften, und auch in breiter Schilderung ausgeführt auf Wandgemälden süddeutscher Burgen, aber ohne diese bildmäßigen Absichten einer individuellen Charakterisierung, mehr dekorativ in der Art von Teppichmustern gehalten. So am schönsten auf den Fresken des Schlosses Runkelstein bei Bozen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts.

Der Meister, der hier in Pisa Gedanken aus Giottos Kreise mit der Vortragsweise der Maler von Siena verband (wie ja auch bei Orcagna sienesische Einflüsse wahrzunehmen waren), und der mit seinen Gehilfen außer der Trilogie mindestens noch die Thebais malte, muß daran viele Jahre gearbeitet haben. Jedenfalls über die Zeit hinaus, wo Orcagna seinen bescheidenen Zyklus der letzten Dinge in S. Maria Novella vollendet hatte (1357). Und er überragt seinen florentinischen Vorgänger, denn das ist nun wohl zweifellos, daß an bedeutender, überwältigender Wirkung trotz vieler Schwächen und trotz schlechter Erhaltung diese Bilder vom „Weltgericht" und vom „Triumph des Todes" das Größte sind, was irgend eine Malerei bis dahin hervorgebracht hat. Dafür hat uns die Geschichte die Namen ihrer Urheber vorenthalten.

Man kann sich namentlich vor dem Bilde vom „Triumph des Todes", wie kaum vor einem anderen, mit Erfolg die Frage stellen, worauf denn eigentlich die Wirkung der Gedankenmalerei beruht. Wie auf den politischen Bildern des Ambrogio Lorenzetti in Siena, so sind auch hier in Pisa Spruchbänder zum teil in den Händen der einzelnen Figuren angebracht. Auf dem „Triumph des Todes" enthalten sie volksmäßig nachlässige italienische Verse von einfachem Inhalt und rührendem Ton. Man sollte meinen, hier wäre solche Erklärung am wenigsten nötig gewesen, so vernehmlich äußert sich bereits die Sprache des Bildes. Denn wenn wir den „Triumph des Todes" vergleichen mit allen den anderen allegorischen Bildern in Siena, Florenz oder Assisi, so kommt uns hier in Pisa am wenigsten der Gedanke an ein den Künstlern von außen gegebenes Programm. Die eigene Erfindung scheint uns hier am größten, die Übersetzung des Gedankeninhalts in das Bild am selbständigsten erfolgt zu sein. Die Gedankenmalerei hat ihren wahrsten, vollkommensten und ergreifendsten Ausdruck gefunden. Gerade hier drängt sich darum aber das Einzelne mit seinem Anspruche an volle Naturwahrheit nicht vor. Nicht daß die Pferde oder die Gliedmaßen dieser Menschen anatomisch möglichst richtig gezeichnet würden, war den Künstlern

die Hauptsache, sondern daß das für den Gedanken und die vorliegende Handlung Brauchbare in möglichster Deutlichkeit, ja bis zur Schärfe ausgedrückt würde. Man wird nicht finden, daß hierin an irgend einer Stelle zu wenig geschehen oder erheblich gefehlt wäre. Dagegen ist viel mehr an Charakteristik auf diesem Bilde geleistet und überallhin verbreitet, als sonst meist in alter und neuer Zeit zu geschehen pflegt. Und das wäre nicht geschehen, wenn diese Maler gleich im einzelnen auf Form und Naturwahrheit ausgegangen wären. Gekonnt hätten sie wohl noch manches andere, wenn sie nichts weiter als das gewollt hätten. Schon nach hundert Jahren machen ja Maler und Bildhauer Pferde, die in der Kunst nicht mehr übertroffen werden! Der Weg zur Herrschaft über die Form und zur Natur beginnt mit der geschichtlichen Bewegung, die wir Renaissance nennen. Bis dahin überwiegt der Inhalt oder der Gedanke. Wenn aber ein Zeitalter lange genug in Form und Natur sich ergangen hat, dann kehrt mancher gelegentlich zu Gedanken zurück und zur Symbolik, ob man das nun jedesmal so nennen will oder nicht. Das sehen wir in der Gegenwart, und damit wäre der Punkt gegeben, an dem wir erkennen, worin die Alten uns voraus waren, nämlich in Gedanken. Die moderne Kunst hat Naturwahrheit angeblich zu viel, Inhalt aber jedenfalls zu wenig. Sie würde darum nicht unweise handeln, wollte sie an die immer noch nicht versiegten alten Quellen schöpfen gehen.

Die bedeutenderen Nachfolger Giottos außer Spinello Aretino und die Sienesen, die wir betrachtet haben, waren längst tot, die Renaissance hatte sich angekündigt, und Lorenzo Ghiberti arbeitete schon an den Türen des Baptisteriums von Florenz, — da wurde bei den Dominikanern unterhalb der herrlich gelegenen Bergstadt Fiesole ein junger Novize eingekleidet, der dann Fra Giovanni genannt wurde und als Maler im Auftrage seines Ordens später viele fromme Bilder malte. Er tat das aber noch in der Weise Duccios und Giottos, und weil seine Gestalten die weicheren und weiblichen Züge jener alten Kunst so rein und aufrichtig wiedergaben, so muteten sie die Menschen der neuen Zeit, die übrigens schon ganz anderen Zielen zustrebten, doch besonders heimlich und friedlich an, und Fra Giovanni da Fiesole, nach seinem Kloster auch schlechthin Fiesole genannt, nahm trotz seinen berühmten Zeitgenossen Brunelleschi, Ghiberti und Donatello als Künstler sein ganzes, langes Leben (1387—1455) hindurch eine

angesehene Stellung ein. Dadurch, daß er sich beschränkte auf das, was er konnte, und nicht oder doch nur selten an Aufgaben ging, denen er nicht gewachsen war, ist er eine künstlerisch abgeschlossene Persönlichkeit geworden. Darum befriedigten seine kleinen Schöpfungen damals, wie sie noch heute gefallen. Stände ihrem Gedanken- und Gefühlsausdruck nicht eine tüchtige und den Gegenständen angemessene Technik zur Seite, so wäre Fiesole nur unter die Zurückgebliebenen zu rechnen, die für ihre Zeit keine Aufgabe mehr zu erfüllen hatten. So aber erschien er den Zeitgenossen anders. Der Ausdruck der vergangenen Kunst schien mit seinen Mitteln vollkommen wiedergegeben, und deswegen hieß er auch bald nach seinem Tode Beato oder Angelico. Jenen Ausdruck aber schätzte man an und für sich schon deswegen damals noch, weil ja die neue Malerei neben dem kräftigeren, auf Naturwahrheit und Charakter losgehenden Zuge auch noch die zarten, weichen Seiten pflegte, und das verbindet beispielsweise Fiesole ohne weiteres mit Filippo Lippi.

Wo Fiesole so vortrefflich malen gelernt hat, wie er es in Wirklichkeit tat, wissen wir nicht. Ein jüngerer Bruder, der mit ihm zugleich in den Orden eintrat, war später ein bekannter Miniaturmaler, und er selbst zeigt in seiner Kunst etwas von der Technik dieser Schule; seine Farbenflächen sind hell, die Schatten schwach, die Körper wenig durchmodelliert. Das hätte ein empfindlicher Nachteil sein können, wenn er große Gegenstände nach allen Seiten hin und dramatisch hätte darstellen wollen. Aber der fromme Mönch bekleidete seine Menschen, — selten zeigt er einen nackten Körper, wie den Christus am Kreuze — er stellt sie ferner ruhig nebeneinander und malt endlich meistens in kleinem Maßstabe. Nun umfließen die schönsten Farben, abwechselnd mit reichlichem Golde, sorgfältig aufgetragen, leuchtend und schimmernd die faltenreichen, wallenden Gewänder, und was hier ausgedrückt werden soll: die selige Freude eines ruhigen, überirdischen Daseins vieler glücklicher und reiner Menschen, davon empfindet der Beschauer auch allemal ein bedeutendes Teil. Im allgemeinen hat Fiesole von Giotto, Orcagna und anderen längst verstorbenen gelernt. Ihre Fresken wird er manchmal, wenn er nach Florenz hereinkam, gesehen haben, vielleicht schon als Kind, ehe er in Fiesole eingekleidet wurde. Wer ihn dann das Technische lehrte, ist daneben ziemlich gleichgültig. Wir wollen lieber dem geistigen Zusammenhange seiner Kunst nachgehen.

Manches Bild Fiesoles erinnert den Betrachtenden äußerlich an Giotto. Aber eine Bewegtheit, wie sie bei Giotto vorhanden ist, wird man bei

Fiesole nicht antreffen. Dafür ist aller Ausdruck in die Gesichter gelegt. Fiesoles Gesichter sind nicht nur im allgemeinen schöner als die Giottos und seiner Schule, sie stehen darin den Sienesen näher, sondern ihr Ausdruck ist auch intensiver, ohne heftig zu sein, schwärmerischer, inniger. Hierdurch ersetzt Fiesole auf seine Weise die fehlende Mannigfaltigkeit der Körper und den Mangel an Handlung. Und weil es ihm gelungen ist, durch dieses Mittel eines gesteigerten Gesichtsausdrucks, — der, solange er nur sanfte Regungen darstellen soll, auch nicht zur Grimasse wird — in Verbindung allerdings mit dem Inhalte seiner Gegenstände die Stimmung einer religiösen Beschaulichkeit in ganz eigentümlicher Weise zu treffen, so ist man leicht geneigt, sich diese seine Kunstweise als die unmittelbare Folge einer persönlichen Frömmigkeit vorzustellen, wie es schon seine Zeitgenossen getan haben mögen, und ganz in dem Sinne, wie später Vasari das Leben des malenden Klosterbruders geschrieben und zum teil gedichtet hat. Aber mag Fra Giovanni persönlich noch so fromm gewesen sein, seine Kunst ist ein Vorgang, an dem die Zeit und die Umgebung mehr Anteil haben als das einzelne Individuum. Er arbeitete im Dienste des Klosters und hatte Heiligenbilder zu malen. Die Formen waren ihm von Giotto und von Siena her gegeben. Ohne das Neue, was Fiesole hinzutat, hätten sie nicht mehr gefallen können. In dieser Kombination lebten sie weiter, aber einer großen Mannigfaltigkeit war das neue Leben nicht fähig. Fiesoles Art des Gesichtsausdrucks ließ sich von einem anderen nur vereinzelt oder ganz im allgemeinen, als Prinzip der Beseelung, weiter nachahmen, sonst würde er in Übertreibung und Manier verfallen sein. Sind doch bei ihm selbst schon die Frauen, die erwachsenen Engel und die bärtigen Heiligen, so reizvoll die einzelne Gestalt auch sein mag, als ganze Klasse genommen etwas einförmig im Typus. Sehr individuell und persönlich mannigfaltig sind also seine Köpfe nicht, aber verschiedene Arten und Stufen der Beseelung sind versucht worden, und manche ist mit großem Erfolg ausgedrückt. Und wie das Geschlecht seiner stärkeren und energischen Zeitgenossen den Köpfen mehr Charakter gab, so konnten sie und andere an Fra Giovanni lernen, wie man Affekte deutlich, aber doch sanft und schön auf Gesichtern ausdrücken müsse. Und das ist, wenn man so sagen darf, seine Aufgabe für die Kunstgeschichte gewesen.

Bei Fiesole erinnert uns vieles an die zarte Kunst der Franziskaner. Wir können ihn uns nicht gut als Dominikaner denken, wenn wir uns z. B. an die Fresken der Spanischen Kapelle (S. 104) erinnern. Was hat seiner Kunst die weiche, passive Richtung gegeben?

Als er 1436 in das von Cosimo Medici gegründete Kloster S. Marco zu Florenz übersiedelte, war er beinahe fünfzig Jahre alt. Die Fresken, mit denen er nun diese Räume schmückte, namentlich die kleinen Bilder in den Zellen seiner Brüder, mit ihren wenigen Figuren, erinnern uns an Giotto und zeigen uns zugleich Fiesoles Kunst von ihrer angenehmsten und für ihn vorteilhaftesten Seite. Die Motive sind einfach, aber die Darstellung ist nicht unbeholfen, die Zeichnung sogar sicher. Wir haben also einen Stil vor uns, dem schon eine lange Entwickelung vorangeht, auch wenn wir ihre Stufen nicht mehr im Zusammenhang an erhaltenen Werken verfolgen können. Fra Giovanni hatte nämlich bis zu dieser Zeit keineswegs in S. Domenico di Fiesole, wo er einst zuerst eingekleidet worden war, still gesessen. Gleich anfangs wurde er mit seinem Bruder nach Cortona geschickt. Bald darauf mußte das ganze Ordenskapitel nach Foligno, dann nach Cortona übersiedeln und es konnte erst zehn Jahre später (1418) nach Fiesole zurückkehren. Fra Giovannis Wege in dieser Zwischenzeit können wir nicht im einzelnen verfolgen. Aber Umbrien ist gewiß nicht ohne Einfluß auf seine Entwickelung geblieben. Hier konnte er Assisi und Giottos Fresken sehen; für die Dominikanerkirche in Perugia hat er später ein großes Altarwerk (jetzt in der Pinakothek) gemalt. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Anregungen dieses Lebens in Umbrien in seiner Kunst wiederzufinden meinen. So gleich in einem ganz bestimmten Zuge, der für seine künstlerische Art etwas bedeutet. Unter den Fresken, die er später in den Zellen des Markusklosters in Florenz malte, findet sich eine Geburt Christi. Hier sehen wir Maria nicht mehr, wie auf den früheren Darstellungen gewöhnlich, gelagert, sondern knieend und das Kind anbetend. Dieses Motiv, welches den Vorgang aus dem täglichen Leben und dem Genrehaften in das Mystische und Übernatürliche emporhebt, hat die Kunst bekanntlich auch in ihrer weiteren Entwickelung mit sich geführt, wenn auch einzelne Künstler wie Raffael es nicht angewandt haben. Nach Fra Giovanni und offenbar unter seiner Einwirkung hat es wieder Filippo Lippi in den reizenden Tafelbildern benutzt, wo der Vorgang in eine stimmungsvolle Waldlandschaft verlegt ist und das Christkind geheimnisvoll den Finger auf den Mund hält. Etwas früher schon, bald nach 1425, hat Masolino, der auch sonst mit Fra Giovanni große Verwandtschaft zeigt, in den Fresken von Castiglione d'Olona die Szene ebenso gegeben. Der erste aber, welcher die anbetende Madonna hat, ist wohl nicht zufällig ein Umbrer, Gentile da Fabriano auf der Predella zu seiner „Anbetung der Könige" von 1423

(Florenz, Akademie), gemalt für die Sakristei der Vallombrosaner Mönche in S. Trinità in Florenz. So werden wir bei Fra Giovanni ebensosehr wie an Giotto und an die Sienesen, an die den Sienesen verwandte ältere umbrische Kunst erinnert.



Abb. 67. Krönung Mariä, von Fiesole. Florenz, Uffizien.

Hiermit ist das Wesentliche gegeben, worin sich uns Fra Giovannis Kunstweise darstellt. Seine Eigenart zeigt sich, solange er Zustände malt und nicht Handlungen, die einen lebendigen Vortrag verlangen, gleich vorteilhaft in Fresken wie in Tafelbildern. Aber am besten gelingen ihm dort Szenen mit wenigen Figuren, während er hier auch figurenreiche Kompositionen bei kleinerem Maßstabe des Einzelnen vollkommen bewältigt.

Solche Tafelbilder, die uns in Figuren kleinen Maßstabes das ruhige Dasein engelgleicher Wesen vergegenwärtigen, und auf denen sich mit den anmutigen Gegenständen eine mannigfache, tiefe, emailartig leuchtende Farbe verbindet, hat er bis in seine späteste Zeit gemalt. Sie werden immer schöner. Die ausgeführten Sachen dieser Gattung sind wahre Prachtstücke seiner Kunst, so die Krönung Mariä (Abb. 67), wo die Hauptgruppe im Strahlenglanze von Engeln und Heiligen in zwei Halbkreisen umgeben ist, wundervoll komponiert und als Vergegenwärtigung eines überirdischen Vorgangs das Höchste, was er geschaffen hat. Sodann die Darstellungen des Jüngsten Gerichts wegen der Engel und Seligen und einer tiefen, herrlich gestimmten Landschaft, wogegen auf der Seite der Verdammten Fiesoles Schilderungskunst versagt und die „Hölle", wie fast immer in der Kunst, wenn sie ausführlich behandelt ist, Karikatur wird. Ein kleiner dreiteiliger Flügelaltar aus dem Kloster degli Angeli (in der Akademie) hatte schon zu seiner Zeit großen Ruhm; noch feiner in Zeichnung und Farbe und besser erhalten ist der Altar der ehemaligen Sammlung Dudley (Berlin) mit ganz schmalen Flügeln (Abb. 68). Wo die Naivität des Gegenstandes aufhört und andere Beziehungen sich hinzugesellen, da wird das Ebenmaß dieser Kunst leicht gestört. So in dem großen für die Leinenhändler von Florenz gemalten Zeremonienbild, einem dreiteiligen gotischen Flügelaltar mit Heiligen an den Seiten und der Madonna als Mittelstück, wo das altkluge, puppige Kind auf dem Knie der Mutter steht mit dem Reichsapfel in der Linken und mit der rechten Hand segnet (Uffizien). Es ist eins der wenigen fest datierten Werke (1433) und für Fiesole verhältnismäßig früh, wogegen die eben genannten schon seiner römischen Periode angehören. Die zwölf einzelnen musizierenden Engel in dem Rahmen um die Madonna sind



Abb. 68. Linker Flügel zu dem Jüngsten Gericht, von Fiesole. Berlin.



Abb. 68 a. Grablegung Christi, von Fiesole. Florenz, Akademie.

dabei wieder so schön wie nur je bei Fiesole. Soll er Handlungen darstellen, die eine starke Bewegung fordern, so versagt seine Begabung. So bei der reichen „Kreuzabnahme“ (Florenz, Akademie Nr. 166, aus der Sakristei von S. Trinità) mit einem gut gezeichneten Christus und einer Menge von Zuschauern in einer wundervollen Landschaft. Alles einzelne ist schön, aber die Handelnden gestikulieren nur, und eine geistig und künstlerisch auf den Mittelpunkt hin konzentrierte Darstellung dürfen wir bei Fiesole nicht suchen. Vorteilhafter für ihn ist eine ebenfalls große Grablegung (daselbst Nr. 246; Abb. 68 a) wegen ihrer ruhigen Haltung und, was besonders merkwürdig ist, der freskomäßig breiten Farbenflächen. Am meisten werden uns immer die kleineren, schlichten Erzählungen mit wenigen Figuren ansprechen, wie die acht Schranktafeln aus der Kapelle des Piero Medici in der Annunziata mit 35 Bildern aus dem Leben Jesu (jetzt in der Akademie). Sie sind nicht durchweg eigenhändig, enthalten aber hervorragende Stücke (Abb. 69). Vorsichtig und zaghaft treten die zwei Frauen an die Grabesöffnung. Feine Köpfe, schön fließende, wundervoll gemalte und für das, was die Figuren zu sagen haben, hinlänglich ausdrucksvolle Gewänder werden uns von allen Seiten gezeigt. Der Engel des Herrn ist ebenso weich und zart ausgefallen wie die Frauen, und daß ihre Zahl gegen=



Abb. 69. Die Frauen am Grabe, von Fiesole. Florenz, Akademie.

über dem Evangelientext vermehrt ist, die Kriegsknechte dagegen weggelassen sind, hat der lieblichen Szene noch eine letzte und höchste Intimität gegeben.

Im Fresko ist Fiesole darum so glücklich, weil er wie alle Großen hier gewöhnlich mit ganz wenigen Mitteln alles wesentliche gibt und dazu seine Technik sich frei und ohne Kleinlichkeit einfindet. Die kleinen Bilder aus der Geschichte Christi und dem Marienleben in den Klosterzellen von S. Marco sind ja darin mit denen Giottos in der Arena zu vergleichen — sie sind weicher und in den Gesichtern schöner — und einzelne von ihnen wirken noch besonders intim durch kleine persönliche Zugaben. Dahin gehören die oft unter den heiligen Personen angebrachten Ordensgeistlichen, oder die Art, wie Maria und Martha zu Hause betend dargestellt sind (Abb. 71), während Christus am Ölberg über den Jüngern kniet (Abb. 70). Bisweilen

gelingt in dieser kurzen, nur auf das Wesentliche gerichteten Bildersprache auch ein neuer und wirklich bedeutender Zug, wie man ihn bei dem sanften Frate nicht suchen würde, so die Stellung des Christus in der „Verklärung“ mit weit ausgebreiteten Armen, als hätte er die Apostel überraschen wollen, die unter ihm in allerlei Abstufungen ihre Erregung kundgeben (Abb. 72). Dagegen liegt wieder holde, selige Ruhe über der „Verkündigung an Maria“ im Kreuzgange mit dem Blick auf einen blumigen Rasen und auf Gartengebüsch. Für die Ikonographie der heiligen Geschichte bis Masaccio ist neben Giotto und Duccio unmittel-



Abb. 70. Christus am Ölberg) Teilstück), von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

bar Fiesole zu nennen als Erfinder von Motiven, die nicht wieder verloren gegangen sind.

Gegen Ende seines Lebens wurde er noch als Freskenmaler an große Aufgaben gerufen, so in Orvieto, wo er das gotische Gewölbe der neuen Madonnenkapelle im Dom zu schmücken hatte. Von den acht Kappen des Gewölbes hat sechs viel später Signorelli, zum teil nach Fiesoles Entwürfen, gemalt. Fiesoles eigene Arbeit (1447) haben wir in den Propheten, einer



Abb. 71. Gruppe der Frauen zu Abb. 70.

der Richtung des Spitzbogens folgenden, ansteigenden Pyramide von Gestalten mit herrlichen Köpfen, worin er noch einmal als Sechzigjähriger seine eigentümliche Begabung ausdrückt. — Nach Orvieto kam er nur vorübergehend von Rom aus, wohin ihn Eugen IV. 1446 berufen hatte und wo er auch sein Leben beschloß. Auf Eugen folgte nach einem Jahre Nikolaus V. Die Ruhmbegier dieses Papstes von kleiner Herkunft und seine Anhänglichkeit an die toskanische Heimat lockten die Künstler von Florenz damals zuerst scharenweise in die ewige Stadt. In der Kapelle des heiligen Nikolaus im Vatikan malte Fiesole nach 1450 die Geschichte der Heiligen Stephanus und Lau-

rentius in einzelnen Bildern von mäßigem Umfange mit wenigen Figuren und in schöner Gruppierung. Hier hat er in seinem hohen Alter noch mit naivem Sinne von der neuen Malerei der Renaissance allerlei aufgenommen, was ihm zusagte, namentlich äußere Dinge: Architektur, Gartendekoration,



Abb. 72. Verklärung Christi, von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

Blumen, — aber auch etwas von dem freien Spiel der größeren Linien, das Masaccio zwanzig Jahre früher zum erstenmale in der Brancaccikapelle entfaltet hatte (Abb. 73). Und so viel heiteres Leben und wahre Freude an der Schönheit wohnte in dem kunstfertigen Alten, daß sein Schüler Benozzo

Gozzoli, der ihm in Orvieto geholfen hatte, von diesem Schatze noch abgeben konnte, als die Renaissance längst in Blüte stand. Benozzo ist eine der freundlichsten Erscheinungen in der Renaissancekunst. Seine Landschaften und Architekturen sind ebenso heiter, aber noch viel reicher als die seines Lehrers, und unter seinen Typen führen uns die rundlichen Kinderköpfe mit den kurzen Locken oft auf Fiesole zurück.



Abb. 73. Laurentius vor dem Präfekten Decius, von Fiesole. Rom, Vatikan.

Zweites Buch

Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien

Die Baumeister und Bildhauer von Florenz
Die Maler der Frührenaissance in Florenz
Umbrien





Abb. 74. Florenz, von der Südseite.

1. Die Baumeister und Bildhauer von Florenz.

Brunelleschi und Ghiberti. Leon Battista Alberti (der Palastbau). Donatello. Luca della Robbia. Die Marmorbildhauer. Bronzebildner: Antonio Pollajuolo und Verrocchio.

Die Kunst des neuen Jahrhunderts, die Renaissance, hat ihren Mittelpunkt in Florenz, nicht in Rom, wo die Denkmäler des Altertums standen, die man hätte nachahmen können, wenn die Renaissance nichts anderes hätte sein wollen als eine Erneuerung der antiken Kunst. Aber man wollte mehr. Die Denkmäler der vergangenen Größe brachten es gerade damals den Nachkommen recht lebhaft zum Bewußtsein, daß die darauf folgenden Zeiten nichts ähnliches geschaffen hätten wie das klassische Altertum. Man fühlte sich politisch stark und reich, man suchte Ruhm und äußeren Glanz, man wollte bauen und bilden zu eigener Ehre und zum Stolz des Gemeinwesens. Lange vor Dante schon pflegte man in diesen emporstrebenden italienischen Stadtrepubliken, wenn man bei festlichen Anlässen, bei Staatsakten und anderen öffentlichen Kundgebungen nach einem besonders feierlichen Ausdruck suchte für das eigene Selbst- und Machtgefühl, die Gegenwart in den mannigfaltigsten Redewendungen anzuknüpfen an das Römertum, dessen Erbe man zu verwalten glaubte. Jetzt, wo man sich in Florenz auch in

den Werken der Kunst das Höchste vorgesetzt hatte, sah man nach den alten Denkmälern mit frischen Blicken als nach Zielen eines neu erwachenden Wetteifers hin. Man wollte etwas ebenso großes schaffen, wie es die heidnischen Vorfahren gehabt hatten, ja, man vermaß sich wohl, es noch weiter zu bringen, wie Filippo Brunelleschi, als er den Bauherren des Doms erklärte, eine Kuppel von dieser Größe hätten selbst die Alten nicht zu bauen gehabt. Weil es sich aber dabei nicht um äußerlichen, willkürlichen Zierat handelte, sondern um bestimmte praktische Aufgaben des öffentlichen Lebens, und weil diese Aufgaben sich seit den Zeiten des Altertums geändert hatten, so konnte man nicht einfach wiederholen oder nachahmen. Man mußte neu schaffen und konnte nun künstlerisch entweder im allgemeinen die alten Denkmäler als Muster ansehen, oder im einzelnen Sinn und Auge daran bilden für schönen oder charakteristischen Ausdruck. An eine Wiedererweckung des Altertums dachte man nicht, dafür war das Gefühl der eigenen Bedeutung zu stark und die Schätzung der Gegenwart, in der man lebte, viel zu groß. In Rom, unter einem Papst als Nachfolger der römischen Kaiser und unter dem starken Einflusse der antiken Überbleibsel, hätte ja vielleicht die neue Kunst zu einer Wiederholung der alten werden können. In der Bürgerrepublik Florenz mit ihrer besonderen kleinen, von Rom unabhängigen Geschichte sollte es anders kommen. Vor diesem Florenz warnte zwei Menschenalter später den jungen Pietro Perugino sein umbrischer Lehrer: dort wehe scharfe Luft und mache die Menschen kritisch und sporne ihren Ehrgeiz zum äußersten; die Mittelmäßigkeit käme da nicht weiter, und selbst das Vollkommene würde nach einer Weile übertroffen und beiseite gesetzt. Das ist, auf die Kunst angewandt, die Begabung, die zu scharfer Charakteristik und zur Naturwahrheit führt, und dieses ist es ja, worauf die neue Kunst, die Renaissance, im Vergleich mit der früheren wesentlich hinausgeht. Demgegenüber kann das Verhalten der Renaissance zur Antike wenigstens in ihrer ersten, jugendfrischen Entwickelung nur als etwas nebensächliches angesehen werden, und daß das so gekommen ist, verdankt sie ihrem Geburtsorte Florenz.

Die grundlegenden Tatsachen, auf denen die florentinische Frührenaissance beruht, sind alle in den ersten drei bis vier Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts erfolgt. Vor 1450, genau genommen schon 1435, ist das Wesentliche gegeben. Man sieht bereits deutlich, worauf die Zeit hinaus will. Die maßgebenden Künstler haben die Werke geschaffen, an die die weitere Entwickelung folgerichtig und ohne neue, überraschende Wendungen anknüpft.

Auch theoretisch ist sich die neue Richtung über das, was sie will, klar. Den Verlauf der Dinge in diesen Jahrzehnten müssen wir beobachten, wenn wir verstehen wollen, was die Frührenaissance war und wofür sie selbst gehalten sein wollte. Die Betrachtung kann sich, um zu ihrem Ziele zu gelangen, nicht an die einzelnen Künstlerbiographien halten, denn die Männer, die schöpferisch auftreten, wirken nebeneinander in derselben Zeit und sie beeinflussen einander. Ebensowenig lassen sich die drei Kunstgattungen gesondert betrachten, denn sie folgen zeitlich nicht so aufeinander, wie man denken möchte, so daß etwa die Architektur voranginge und an sie sich die Plastik und die Malerei anschlössen. Vielmehr erscheint zuerst die Plastik in der Form des neuen Ausdrucks am Anfange des Jahrhunderts, dann die Malerei — Masaccio stirbt 1428 — dann erst die Architektur 1420 bis 35. Indem wir die Behandlung der Malerei dem nächstfolgenden Kapitel vorbehalten, haben wir es hier, wo wir sie nur gelegentlich berühren müssen, mit der Architektur und der Plastik zu tun.

Vier Männer gelten vor allen anderen als die geistigen Urheber der Frührenaissance, die Baumeister Brunelleschi (1377—1446) und Alberti (wahrscheinlich 1404—1472) und die Bildhauer Ghiberti (1378—1455) und Donatello (1386—1466). Brunelleschi und Ghiberti sind gleichalterig und greifen schon bald nach dem Anfange des Jahrhunderts in die Entwickelung ein. Donatello ist zehn Jahre jünger (1416 der „heilige Georg" von Or San Michele), und Alberti ist erheblich jünger, aber sehr frühreif. Er tritt zu Brunelleschi, als dieser auf seiner Höhe steht, in eine sehr wichtige Beziehung (1435), auch den zwei anderen steht er nahe, und da keiner sich über die Absichten der Frührenaissance so ausführlich ausgesprochen hat wie er, so kann man, wenn man sich ihr Wesen klar machen will, den viel jüngeren Alberti von den drei älteren, schaffenden Künstlern nicht trennen. Mit eigenen Arbeiten ist er erst gegen 1450 hervorgetreten.

Alle außer Ghiberti sind uns bekannt als scharf ausgeprägte und bedeutende Persönlichkeiten von weiter künstlerischer und allgemeiner Bildung. Brunelleschi bedeutet viel mehr, als seine Bauwerke uns sagen, er ist mit seinem Denken tief in das Wesen der bildenden Kunst eingedrungen und er ist Bildhauer und Zeichner so gut wie Baumeister. Alberti kann an den wenigen Bauwerken, die man auf ihn zurückführt, in seiner allseitigen Fähigkeit auch nicht annähernd begriffen werden. Die Wirkung, die von ihm ausgeht, bedeutet hier viel mehr. Dagegen steht Donatello als Bildhauer mit vielen großen, für sich wirkenden Leistungen vor uns und erscheint

darum in seiner Totalität vielleicht einseitiger als die beiden anderen. Aber seine Werke, wenn wir nur diese hätten, verbürgen uns doch einen persönlich großen und tiefen Geist, geradeso wie uns das für Masaccio, über dessen Leben wir garnichts wissen, nach seinem einzigen Werke, den Fresken der Brancaccikapelle, feststeht. Ghiberti ist eine etwas kompliziertere Erscheinung, deren vorteilhafte Seiten infolge störender Zusätze nicht ohne Einschränkung genossen werden können. Er ist nur Künstler und bedeutet weniger durch seinen Charakter oder durch den Umfang seiner Bildung. Als Künstler wiederum hat er technisch nur in der Plastik etwas geleistet. Als Architekt bewährt er sich nicht, sobald er sich Brunelleschi gegenüber geltend machen will, und als Bildhauer zeigt er sich bei dem Aufbau seiner Werke nicht von der starken Seite. In seiner Jugend war er Maler, und das sieht man seinen Reliefs an. Auch hat er über den Zusammenhang dieser beiden Künste viel nachgedacht; wir haben früher seinen Traktat über Giotto kennen gelernt (S. 48). Dazu ist er in der Bronzeplastik ein tüchtiger Techniker, weil er die Goldschmiedekunst getrieben hat (was übrigens ebenso von Brunelleschi und Donatello gilt). Von seinen Reliefs pflegt man nichts weiter zu sagen, als daß sie sehr schön sind. Als künstlerische Persönlichkeit hat er etwas weiches, passives. Aber seiner Werke wegen steht er doch mit seinen drei großen Zeitgenossen in einer Reihe.

Nach den Parteikämpfen, die uns beispielsweise aus dem Leben Dantes bekannt sind, und den vielerlei Kriegszügen des vorangegangenen Jahrhunderts erfreute sich Florenz um 1400 einer verhältnismäßigen Ruhe, und es sah seinen Wohlstand sich mehren. Man lebte in einer Republik, aber die Bankiers und Wollhändler hatten fürstlichen Reichtum, und einzelne von ihnen traten auch durch Ansehen vor dem Volke und durch Einfluß in den Staatsgeschäften gleich Fürsten hervor*). Eine aristokratische Gesellschaft aus=

*) Es ist für das Verständnis der Kunstzustände nicht gleichgültig, wie man sich die Stellung dieser Familien und ihrer Häupter denkt. Der alte Adel, später gewöhnlich grandi oder Guelfen genannt, war in Florenz von dem aufstrebenden städtischen Bürgertum früh beiseite gedrängt worden; er mußte sich z. B., um an den Ämtern teil zu haben, in eine der Zünfte aufnehmen lassen. Die Zünfte (arti) zerfielen in die sieben höheren oder maggiori (Tuchhändler oder calimala, Wolle, Wechsler, Richter und Notare, Seidenhändler, Pelzhändler, Ärzte und Apotheker) und die fünf (später bis auf vierzehn vermehrten) unteren oder minori. Ihrer waren also früher zwölf und später einundzwanzig. Nur aus den sieben ersten (später aus zwölf)

erlesener Familien hatte die Leitung. Der Luxus der Kaufleute und Handwerksmeister nahm nicht seine Richtung auf Pferde und Waffen und kriegerischen Prunk, oder er ahmte doch höchstens an den Feiertagen bei Paraden und Turnieren darin dem ritterlichen Adel der kleinen Höfe nach. Statt dessen galt es für vornehm, nicht nur die eigene Wohnung schmuckvoll und prächtig zu gestalten, sondern auch den Kirchen und den Plätzen der Stadt von diesem Glanze abzugeben. Das Stadtregiment behandelte eine Kunstfrage mit derselben Wichtigkeit wie eine andere Angelegenheit der Regierung. Aber man brauchte den öffentlichen Säckel nicht so sehr dafür in Anspruch zu nehmen, da ganze Korporationen wie die Zünfte in Stiftungen mit den Privatleuten wetteiferten und für den Einzelnen, wenn er höher strebte, in solchen Aufwendungen damals ein wirksames Mittel für die politische Ambition lag. Eine glückliche Klugheit bewiesen unter ihresgleichen, den Pazzi, Pitti, Strozzi, Tornabuoni, Rucellai und wie diese erlauchten Kaufmannsgeschlechter alle heißen, die Medici, und einer von ihnen, Giovanni, der Urgroßvater Lorenzos des Prächtigen, stand bei seinen Mitbürgern in großem Ansehen. Nach seinem Tode (1429) brachte es sein Sohn Cosimo, der 1434 von Padua aus der Verbannung zurückgekehrt war, noch weiter. Man nannte ihn schon jetzt „Vater des Vaterlandes", und die Worte wurden ihm später auf das Grab gesetzt. Beide eröffnen die lange Reihe der Kunstgönner aus dem Hause Medici. Sie sind persönlich

---

Zünften wurden die Ratsherren genommen, die Signori oder Priori delle arti (gewöhnlich sechs, später acht) und ihr Vorsitzender, der Gonfaloniere; sie alle amtierten zwei Monate und wohnten während dessen im Palazzo del Comune. Außerhalb der Zünfte und ihnen wie eine Art Schutzgenossenschaft untergeordnet, stand das ganz geringe Volk (popolo minuto), das sich in den Parteikämpfen bald hier- bald dorthin schlug. Einmal erkämpfte es sich durch den Aufstand der Wollkämmer (Ciompi) 1378 Anteil an den Ämtern, aber nur auf kurze Zeit. Denn bald nach einer scharfen Reaktion bekamen die höheren Zünfte wieder wie früher die Leitung der Angelegenheiten in die Hand. Ihre vornehmsten Familien bildeten eine neue Art von Adel (popolani nobili). Ein Teil von diesen, an ihrer Spitze die Albizzi, suchten sich mit dem alten Adel zu verbinden und die unteren Zünfte und das Volk niederzuhalten. Andere stützten sich auf das Volk und arbeiteten für eine gerechte Verteilung der Lasten. Zu diesen hielten sich die Medici, die sich früh durch ihre volksfreundliche Politik auszeichneten. Aber jene Partei behielt zunächst die Oberhand. Über fünfzig Jahre kämpften mit ihr die Medici um die Leitung der Republik. Giovanni, Gonfaloniere September und Oktober 1421, war das dritte volkstümliche, einflußreiche Haupt des Geschlechts. Und als Cosimo am 6. Oktober 1434 glücklich aus der Verbannung von Padua zurückkehrte, war den Medici der Weg zur Alleinherrschaft sicher.

mit jenen großen Künstlern befreundet und stehen ihnen auch geistig nahe. Für Giovanni löste z. B. Brunelleschi eine seiner Spezialaufgaben, als er 1421 bis 28 die „Alte Sakristei“ am südlichen Querschiff von S. Lorenzo, eine quadratische Kapelle, baute mit einer schirmartigen Kuppel, die auf vier halbkreisförmigen Wandbogen ruht und durch zwölf kreisrunde Fenster ursprünglich ihr Licht erhielt (Abb. 75). Als dann nach Giovannis Tode unter Cosimo Donatello den zierlichen Innenraum mit Stuckreliefs und Ornamenten im Gewölbe geschmückt hatte, war bald auch Brunelleschi nicht mehr am Leben. So spät kommt die Architektur des neuen Stils zur



Abb. 75. Alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.

Vollendung, und in ihrer äußeren Erscheinung ist die Alte Sakristei doch dem Umfange nach sehr bescheiden und darin nicht zu vergleichen mit den großen Kirchenbauten der vorangegangenen Zeit. Sie erscheint mehr als eine gefällige Probe von dem, was der Baustil hätte leisten können, wenn man ihm größere Aufgaben gestellt hätte.

Es mag wohl mit in den bedeutenden Denkmälern der gotischen Zeit gerade in Florenz seinen Grund haben, daß die neue Architektur so spät kam. Für große Kirchen war zunächst gesorgt. Der Dom und die Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella standen längst, und Brunelleschis größte praktische Lebensaufgabe bestand schließlich doch nur in der Vollendung des alten Doms, soweit dieser damals überhaupt vollendet worden ist, also



Abb. 76. Cappella dei Pazzi in Florenz, Vorhalle.

in dem Bau der Kuppel. Öffentliche Profangebäude wie den Palazzo Vecchio und den Palazzo del Podestà oder die Loggia dei Lanzi, die dem heutigen Florenz noch geradeso seine Physiognomie geben, wie dem damaligen, hat die Renaissance nicht mehr zu bauen gehabt. Es blieb also im wesentlichen das Privathaus übrig. Dieses, den florentinischen Bürgerpalast mit der langen, regelmäßigen, nach der Straßenflucht gewandten breiten Hauptfront, hat die Frührenaissance neu geschaffen. Über dreißig solcher Paläste bestimmen noch jetzt mit das Bild der Straßen. Aber die frühesten sind erst gegen 1450 erbaut worden. Man sieht, warum die neue Architektur nicht die Führung übernehmen konnte für die Plastik, wie es doch im Norden in der Gotik geschehen ist. Sie kam zu spät und bedeutete materiell, dem Umfange nach, doch immerhin zu wenig. Es blieben einzelne kleinere Aufgaben kombinierender Tätigkeit zurück, Grabmäler und Tabernakel oder Kirchenmobiliar, wie Kanzeln und dergleichen. Denen hat dann die Plastik mit voller Lust den Reichtum ihrer Erfindung zugewandt und hat ihr ganzes Schönheitsgefühl in sie hinein gelegt. Aber das sind doch für die Architektur nur dekorative Nebenaufgaben. Das erste für den neuen Stil vollständig bezeichnende Denkmal, welches

zugleich über die besondere Art des Künstlers mit entscheidet, ist ein kleiner Zentralbau im Hofe von S. Croce, die 1430 begonnene Cappella dei Pazzi (Abb. 76 u. 77). Wir möchten sie seine Musterleistung nennen, sein künstlerisches Wahrzeichen. Die Klarheit ihrer Raumverhältnisse außen und innen zieht den Betrachter an sich und nötigt ihn zu rechnerischer Nachprüfung; die reinen Formen sind mit einer so überlegten Strenge komponiert, daß sie kühl wirken. Zumal bei dem jetzigen Zustande der inneren Ausstattung; ursprünglich war viel mehr farbiger Schmuck vorhanden oder beabsichtigt. Über dem inneren quadratischen Hauptraum ruht eine als Halbhohlkugel über Zwickeln konstruierte, zwölfteilige Kuppel rechts und links auf den Bogen von Tonnengewölben, die zwei länglich viereckige Seitenräume überdecken, vorn und hinten auf je einem von der Wand aufsteigenden Blendbogen. Es ist das System der Alten Sakristei, nur daß zwei Seitenräume und hinten ein Altarraum hinzugekommen sind. Außerdem ist dem Bau in seiner ganzen Breite eine sechssäulige Eingangshalle mit Tonnengewölbe vorgelegt. Die Architektur war 1442, die Dekoration (in Marmor von Donatellos Schüler Desiderio, in glasiertem Ton von Luca und Andrea della Robbia) erst 1469 vollendet.

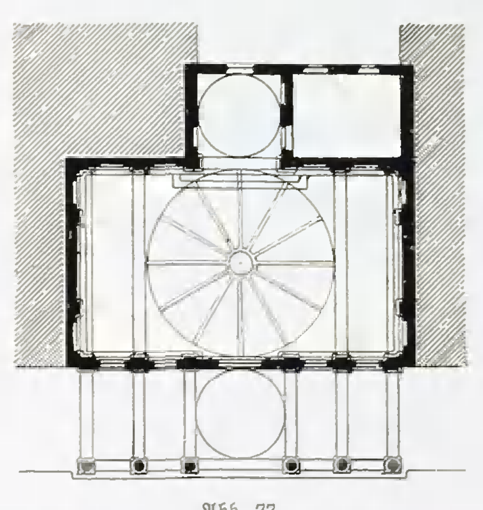


Abb. 77.
Cappella dei Pazzi in Florenz, Grundriß.

Als Brunelleschi den Bau anfing, war er bereits über fünfzig Jahre alt. Es lag ein langes mühevolles Leben hinter ihm, verbracht in ganz anderen Künsten und Wissenschaften. In dem unansehnlichen, schwächlichen Manne wohnte ein niemals ruhender, vielseitig gebildeter Geist. Das Wissensgebiet der Humanisten war ihm ebenso vertraut wie Mathematik und Geometrie. Seinen Lieblingsdichter Dante konnte er auswendig und er beherrschte die gelehrten Grundlagen zu seiner Erklärung. Aber er wollte auch mit seiner Erkenntnis in die Tiefe dringen, und die einzelnen Teile seiner praktischen Aufgaben wurden ihm zu selbständigen wissenschaftlichen Forschungen. Lange ehe er in der Architektur als Künstler auftrat, war er im Nutzbau tätig gewesen, hatte sich auch als Ingenieur mit konstruktiven Aufgaben beschäftigt, die mit einem Kunststil nichts zu tun haben, und war



Abb. 78. Das Baptisterium in Florenz.

außerdem bemüht gewesen, in der Theorie alles, was dazu erforderlich war, zu begründen und zu verstehen. Der Forscher und der Techniker sind in ihm auf eine seltene Weise vereinigt, und dazu kommt noch der große Umfang seiner Interessen und die Weite seiner Bildung. Als ältester Sohn eines vornehmen und leidlich wohlhabenden Hauses hätte Filippo sich wohl dem Staatsdienste widmen sollen, aber künstlerische Neigungen in verschiedener Form beherrschten seinen Geist in seiner Jugend, und darum und um dem theoretisierenden Hange ein Gegengewicht zu geben, hatte der Vater ihn die Goldschmiedekunst erlernen lassen. Das war die natürliche Schule für den Bildhauer, namentlich wenn dieser in dem Fache der Bronzetechnik tätig sein wollte, und so finden wir denn auch den späteren Architekten schon viel früher unter den Bewerbern um eine plastische Aufgabe, deren Ausführung ihm freilich nicht zufallen sollte.

Das ehrwürdigste Heiligtum der Stadt, jedem Florentiner als Stätte seiner Taufe ans Herz gewachsen, war der frühromanische achteckige Kuppelbau des Baptisteriums auf dem Domplatz (Abb. 78). Für seine Erhaltung hatte die vornehmste Zunft zu sorgen, die Calimala. Sie schrieb 1401/2 eine Konkurrenz aus für eine zweite Tür — die Nordtür — in Bronze herzustellen und mit Reliefs zu versehen, wie sie einst Andrea Pisano an

der ersten gemacht hatte, die damals noch auf der östlichen Hauptseite des Gebäudes angebracht war. Es meldeten sich sechs Künstler, darunter Brunelleschi und Lorenzo, ein Bildhauergoldschmied aus dem bürgerlichen Hause der Ghiberti. Die Kommission entschied sich für Ghiberti allein, weil Brunelleschi nicht mit diesem gemeinsam den Auftrag übernehmen wollte. Sie hat also die noch erhaltene Konkurrenzarbeit Brunelleschis nicht



Abb. 79. Das Opfer Abrahams, von Brunelleschi. Florenz, Bargello.

geringer geschätzt als die seines glücklicheren Konkurrenten. Ghibertis Tür ist dann im Guß vollendet und 1424 eingesetzt worden.

Die beiden Bronzetafeln aus der Konkurrenz von 1401/2 (Abb. 79 u. 80; jetzt im Bargello) sind die ersten Denkmäler der im engeren und strengen Sinne als italienische Renaissance angesehenen Kunst und darum unserer besonderen Aufmerksamkeit wert. Es handelte sich um eine Aufgabe plastischer Dekoration, dergleichen noch für manches unter den Gebäuden aus

älterer Zeit erforderlich war. Äußerlich betrachtet, gehören die Reliefs in eine Reihe mit ähnlichen Arbeiten älterer Bildhauer, in denen man auch schon etwas von dem Zuge der neuen Kunst verspürt. So finden sich z. B. an dem zweiten Südportal des Doms als Umrahmung marmorne Reliefpilaster mit kleinen menschlichen Figuren und Tieren in aufsteigendem Rankenwerk, unbeholfene Arbeiten von einem Deutschen, Pietro di Giovanni, gegen



Abb. 80. Das Opfer Abrahams, von Ghiberti. Florenz, Bargello.

1400. Die Pflanzenblätter sind aber schon freier und natürlicher und die Tiere etwas lebendiger, als sie sonst in der italienischen Gotik erscheinen, die nackten musizierenden Engelknaben in beinahe graziöser Haltung erinnern bereits an antike Werke. Man hat hier schon eine Vorahnung der Renaissance. Noch mehr aber an dem Gewände der nördlichen Porta della Cintola, von einem Niccolò aus Arezzo 1406 begonnen, wo das Nackte in den Figuren schon deutlich als etwas für sich wirkendes hervortritt und das

Ornament mit seinen kräftigen Linien schon in den Formen der wirklichen Renaissance gegeben ist. Wenn wir dagegen die Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis halten, so versetzen diese uns wieder aus der Dekoration in die Erzählung eines bestimmten Vorgangs, wie früher die Reliefs von Andrea Pisano und die Bilder Giottos. Wir haben also höhere, selbständige Aufgaben der Plastik vor uns. Die gotische Umrahmung und der Umfang der einzelnen Felder waren durch den Anschluß an die frühere Tür Andreas gegeben. Daraus und aus dem vorgeschriebenen Gegenstande, der „Opferung Isaaks", folgte zugleich eine beschränkte Anzahl nackter und bekleideter Figuren. Der Aufbau ist in beiden Reliefs derselbe; das lag ebenfalls in dem Programm. Die Bekleidung ist antik, wie sie schon bei den Pisanern und bei Giotto war. Das Nackte und die Köpfe sind bei Ghiberti entschieden schöner, die Stellungen und der dramatische Ausdruck des Vorganges sind dafür bei Brunelleschi lebendiger und reicher in den einzelnen Motiven, in der Haupthandlung geradezu stürmisch, aber doch nicht heftiger, als wir es schon bei Giovanni Pisano angetroffen haben. Dagegen ist die Komposition, die Einfügung in den gegebenen Raum, vollkommener als bei den Pisanern, und bei Brunelleschi wieder noch feiner abgewogen als bei Ghiberti. Der Faltenwurf ist natürlicher bei Brunelleschi, bei Ghiberti konventioneller. An die Antike erinnert bei Brunelleschi das Motiv des „Dornausziehers" in dem sitzenden Diener, daran oder auch an den übernommenen Formenschatz der Renaissance erinnert bei Ghiberti die Akanthusranke an dem Altar. Im ganzen hat Ghiberti mehr Schönheit, Brunelleschi mehr Leben und Charakter. Spricht darum Ghibertis Relief als Erscheinung an sich mehr an, so enthält Brunelleschis Arbeit mehr in sich von dem, was eine kräftige Entwickelung verspricht. Also der wahre Führer der Renaissance, wenn man ihr Wesen in das natürliche Leben setzt, wäre wohl Brunelleschi geworden, während Ghiberti die Sprache der früheren Kunst zu einer ruhigen, allgemeinen Schönheit vollendet hat. Technisch endlich ist Ghibertis aus einem Stück gegossenes Bronzerelief das bessere.

Trotz allem Bemühen, durch das Zergliedern der beiden Werke in ihre einzelnen Bestandteile uns ihres Charakters bewußt zu werden, könnten wir doch in diesen Reliefs allein, wenn wir aufrichtig sein wollen und wenn wir ihre Stellung in der Kunstgeschichte nicht von vornherein kennten, keineswegs den fundamentalen Gegensatz einer neuen gegen eine alte Kunst empfinden. Der Unterschied und das Wesen des Neuen müssen sich erst herausstellen, wenn diese Kunst mehr in die Breite geht. Der Fortschritt ist nun bei Ghiberti allein zu suchen, da Brunelleschi nicht mehr zu der Skulptur zurückgekehrt ist.



Abb. 81. Von der ersten Tür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

Die Bronzetür von 1424, Ghibertis erste, enthält auf ihren zwei Flügeln in zwanzig Feldern Geschichten aus dem Leben Christi und außerdem darunter in je vier Feldern Einzelgestalten von Evangelisten und Kirchenvätern (Abb. 81). Wenn man die erzählenden Reliefs mit denen von Andrea Pisano an der ersten Tür vergleicht, so haben wir bei Ghiberti anstatt gotischer Details in den Zierformen vieles, was aus der Antike genommen ist, aber es sind Zutaten, die auf die Haltung des Ganzen keinen Einfluß haben. Ebenso ist es mit dem antiken Kostüm, welches vor ihm und nach ihm gebraucht worden ist. Er selbst verhält sich hierin nicht viel anders als Andrea, der ebenfalls neben der antiken Tracht schon Zeittracht reichlich angewandt hatte. Ghiberti war in Rom gewesen, hatte dort aus-

gegraben und gezeichnet; er war ein leidenschaftlicher Verehrer der alten Kunst, besaß auch selbst antike Statuen und Marmorvasen, die er sich zum teil mit großen Kosten aus Griechenland hatte kommen lassen. Trotz allem sind seine Reliefs im Stil von den griechischen weit entfernt, und auch den römischen stehen sie nicht so nahe, wie die manches seiner Vorgänger. Sie erscheinen vielmehr als Fortsetzungen der älteren italienischen Arbeiten, aber sie sind von höherem Wert, weil in ihnen viele Unvollkommenheiten überwunden sind. Ihr Vorzug gegenüber den Reliefs von Andrea beruht auf zwei Dingen. Die Bewegungen der Menschen, ihr Anfassen und Handeln, sind naturwahrer und darum überzeugender; ebenso dienen diesem Eindruck zahlreiche kleine genreartige Züge, die das Einzelne ungemein mannigfaltig machen. Sodann aber ist das Ganze, Komposition und Zeichnung, von einer noch größeren allgemeinen Schönheit umgeben als bei Andrea. Der Reliefstil, hoch und flach durcheinander, hält eine glückliche Mitte zwischen der ganz flachen Erhebung, die man hier um des malerischen Eindrucks willen nicht brauchen konnte, und dem stark erhabenen Relief der römischen Sarkophage und Triumphaldarstellungen, das mit seinen vielen, nahe aneinander tretenden und sich überschneidenden Figuren leicht unruhige Bilder schafft. In diesen kleinen Feldern mit dem „Leben Christi" sind gerade genug Figuren angebracht, uns den Vorgang zu verdeutlichen, aber nicht mehr, als in dem Rahmen bequem Platz haben, um noch angenehm wirkende Linien zeigen zu können. Ghiberti hat also, seiner persönlichen Neigung folgend, die Antike zur Lehrmeisterin genommen, aber indirekt und im allgemeinen Sinne, indem er darin Leben und Schönheit sah, diese aber in seine eigenen, besonderen Formen übertrug. Der Gedanke an ein Nachahmen, an das „Antikisieren", kommt uns bei diesen Reliefs garnicht. Was das heißen würde, wird uns noch deutlicher, wenn wir einem noch bedeutenderen Kunstwerke einen Blick zuwenden, nämlich Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle, die in denselben Jahren entstanden sind. Auch da werden wir durch Kostüme und etwas weniger bestimmt auch wohl noch durch ornamentales Beiwerk an das Altertum erinnert, aber das sind Äußerlichkeiten im Vergleich zu der großen, eigenen Kraft der Erscheinungen, die Masaccio hier zum erstenmale gegeben hat und die ganz sein persönliches Werk sind. Und weil dieses Individuelle als Eindruck, der von einer großen Persönlichkeit ausgeht, bei Masaccio stärker ist, ohne doch die Schönheit und das Ganze zu beeinträchtigen, als bei Ghiberti, so dürfen wir auch sein Werk das größere nennen. Den kräftigen Zug, den wir bei Ghiberti vermissen, fanden wir ja im Gegensatze zu ihm auch bei Brunelleschi.

In den Jahren, wo Ghiberti diese glücklichste Schöpfung seiner besten Lebensjahre vorsichtig reifen ließ, bildete sich sein einstiger Rival in mühsamer Arbeit zu dem größten Baumeister der Renaissance aus. Sein Geist strebte nach tiefen Eindrücken, darum wurde ihm nichts, was er hervorgebracht hat, leicht, und ein schweres, gewaltiger Erregung fähiges Temperament bereitete ihm viele Hindernisse. Wer nicht Baumeister ist, dem wird es immer schwer fallen, bloß an dem Erhaltenen sich die wirkliche Größe des Mannes klar zu machen. Es gab Wünsche, die wie Träume der Sehnsucht in der Luft lagen, die aber keiner erfüllen konnte, und dazu gehörte für die Menschen der damaligen Zeit der Gedanke, weite Räume zu überspannen, nicht mit dem spitzkappigen Gewölbe, wie es die Gotik tut, sondern mit einer leichten, freischwebenden Kuppel, die auch äußerlich sichtbar wäre, wie am Pantheon in Rom. Hier sah man das Vollbrachte seit Jahrhunderten, aber es verstand doch keiner zu wiederholen, und wenn es einem gelungen wäre, die Konstruktion bloßzulegen, so konnte sie darum doch noch nicht in der bestimmten Form einer gerade vorliegenden Aufgabe angepaßt werden. In Florenz mußte diese „Frage der Kuppel" einmal ihre Lösung finden. An dem alten Dombau Arnolfos (S. 61) war seit 1368 über dem riesigen achteckigen Mittelraum ein ebenfalls achtseitiger hoher Tambour aufgesetzt worden, er stieg höher und höher, und kein Mensch wußte, wie dieses gewaltige Achteck einmal mit einer Kuppel, die doch schon der erste Baumeister in seinen Plan aufgenommen hatte, bedeckt werden könnte. Als dann Brunelleschi bald nach jener Konkurrenz für die Bronzetür, vielleicht mit seinem jungen Freunde Donatello zusammen, sich nach Rom begab und dort antike Architektur und Skulptur studierte, ausgrub, vermaß, zeichnete und beschrieb, da ging er mit besonderem Eifer auch jenem Problem nach, bis er wußte, wie die Pantheonskuppel zustande gekommen wäre. Aber dieser gewährte der kreisförmige Unterbau ein ununterbrochenes Auflager. Eine zwischen ins Quadrat gestellten Pfeilern über Rundbogen und Zwickeln aufsteigende Kuppel, die an sich schönere und für die Geschichte des Kuppelbaus wichtigere Form, stand in Florenz nicht mehr zur Wahl. Hier war Brunelleschi durch den vorhandenen Tambour gebunden an die Form einer aus acht Seiten aufsteigenden Kuppel, die nun steiler und spitzer werden mußte als die des Baptisteriums, weil sie weithin sichtbar über dem gewaltigen Langbau aufragen sollte. Die Aufgabe mußte also ganz anders angefaßt werden. Wie, das wußte nur er allein, und einmal hat er es auch der Signorie und den Bauherren und den mittelmäßigen Kollegen aus der Baukommission

selbstbewußt und sarkastisch zu verstehen gegeben, daß der liebe Gott wohl den richtigen Mann zu finden wissen werde, das Werk zu Ende zu führen, über das die lieben Fachgenossen nichts vorbrächten als törichtes. Sogar die Kritik Ghibertis, der, ohne selbst etwas gebaut zu haben, hier als Baumeister auftreten wollte, mußte der Ärmste damals über sich ergehen lassen. Als er endlich „Baumeister der Kuppel" war (1420), dauerte es noch fast fünfzehn Jahre bis zur Vollendung des Werks; 1425 wurde der erste Reif über den Tambour gelegt, im August 1434 war endlich die Kuppel geschlossen. Sie kam der damaligen Zeit vor wie ein Wunder. Jetzt, wo sie längst fertig ist, erscheint ja dem Betrachter, der nicht daran denkt, mit welchen Mühen sie zustande kam, ihre innere Schale mit dem steilen, achtseitigen Gewölbe nicht schön und in ihrer mangelhaften Beleuchtung durch die acht Rundfenster des Tambours sogar unvollkommen, und der äußere Umriß wirkt nicht so angenehm, wie die mehr gerundete Form der Kuppel von S. Peter. Aber das war eine Folge des Tambours, der bereits vorhanden war, und für Brunelleschi handelte es sich zunächst nicht um Schönheit, sondern um eine Notwendigkeit, und diese Riesenkuppel mit ihrer doppelten Schale und den hohlen Räumen dazwischen, von diesem Manne ersonnen und ausgeführt, bleibt nun doch auch für uns eine Erfindung künstlerischer Mechanik allerersten Ranges. Michelangelo urteilte sogar, sie sei so schön, daß er die seine wohl anders, aber nicht schöner machen könne. Von dem Geiste der Renaissance läßt sich freilich hier kaum etwas verspüren, höchstens daß der Sinn auf etwas großes, außerordentliches gerichtet war, und nicht durch diese Kuppel, mit der er vielmehr die Gotik fortzusetzen hatte, sondern eher trotz ihr ist Filippo der Baumeister der Renaissance geworden.

Brunelleschi hat das Schicksal gehabt, daß von seinen Werken so gut wie nichts fertig geworden, und daß noch außerdem an den meisten von ihnen später von anderen etwas verdorben worden ist. So steht es namentlich mit den beiden Kirchen, die auf seine Pläne zurückgehen und für die er die Form der dreischiffigen Säulenbasilika gewählt hatte. Die uralte Kirche S. Lorenzo sollte durch einen Neubau ersetzt werden auf Kosten mehrerer Familien, zu denen die Medici gehörten, und Giovanni gewann dafür Brunelleschi, der seine Arbeit mit der Alten Sakristei (S. 134) begann. Bei dessen Tode 1446 war das Querschiff noch nicht fertig, das Langhaus noch nicht angefangen; erst 1461 wurde der Hochaltar geweiht. Drei Jahre später starb Cosimo Medici, nachdem er das Patronatsrecht für seine Familie erkauft hatte. Eine Fassade hat die Kirche nie bekommen. Das Mittelschiff



Abb. 82. S. Lorenzo in Florenz, Blick auf die Eingangsseite.

öffnet sich mit Bogen über korinthischen Säulen gegen die Seitenschiffe, an die sich niedrigere Kapellenreihen anschließen; die Seitenschiffe haben Kuppelgewölbe, im Mittelschiff liegt auf den Obermauern über den Arkaden eine flache Kassettendecke, über der Vierung eine schmächtige Kuppel ohne Tambour, für die Brunelleschi nicht verantwortlich ist (Abb. 82). Die bescheidenen Maße lassen es zu keiner großen Raumwirkung kommen, höchstens zu dem Eindrucke einer angenehmen Schönheit. Die Säulenschäfte sind glatt (wie häufig in der Renaissance), die Kapitäle, Kämpfer und Arkaden wirken beinahe reich. Zwischen den Kapitälen und den Bogenanfängen ist ein viereckiges Gebälkstück eingeschoben, ein Kämpferaufsatz, den Brunelleschi antiken Kreuzgewölben in Rom entlehnte. In der Dekoration herrscht die Antike, die stilisierende Ornamentik, wie sie auch Donatello liebt. Keine Naturnachahmung in Blättern oder Kränzen wie bei Ghiberti. Alles das wurde erst nach Brunelleschis Tode und gewiß nicht ganz nach seinen Absichten ausgeführt. — Die Kirche S. Spirito am anderen Arnoufer, außen im Rohbau liegen geblieben und mit einem späteren Turm, hat im wesentlichen dieselbe Disposition bei größeren Maßen. Das Innere wirkt geräumiger und luftiger, aber auch leerer und infolge der sparsameren dekorativen Be-

kleidung fast nüchtern. Der Bau wurde wahrscheinlich 1436 nach Brunelleschis Plänen begonnen, langsam weitergeführt und erst 1482 mit einer *unbedeutenden Vierungskuppel* abgeschlossen.

So hat Brunelleschi die Grundlinien des Kirchenbaus für die Renaissance gezogen in seinen beiden fortan üblichen Formen, dem Zentral- und dem Langbau. Im Palastbau werden wir ihn gleich kennen lernen. Außerdem wird ihm noch eine ebenfalls vorbildlich gewordene Zwischengattung verdankt, ein öffentlicher Nutzbau, klosterähnlich mit inneren Höfen und einer nach dem Platz sich öffnenden, aufgetreppten Vorhalle (Abb. 83). Das Findelhaus ist ein Jugendwerk, spätestens 1420 begonnen, aber erst nach seinem Tode 1451 mit allerlei Abänderungen vollendet. Breitgespannte Bogen über schlanken korinthischen Säulen machen in ihrer absichtlich einfachen Profilierung den Eindruck großer Leichtigkeit. Darüber ein niedriger Oberstock mit viereckigen Fenstern unter Dreieckgiebeln, eine kirchliche Verdachung für das damalige Gefühl, die erst hundert Jahre später unter allgemeinem Spott auf Privatpaläste übertragen wurde. Aller Schmuck fehlt. Das einfache Gebäude sollte ja nicht repräsentieren. Übrigens hat Brunelleschi nur die mittleren neun Bogen ausgeführt. In die Zwickel setzte zwanzig Jahre später Andrea della Robbia seine farbigen Medaillons mit den Wickelkindern (innocenti).

Man muß sich Brunelleschis Gedanken aus fremdem Gut hervorsuchen und bleibt dabei leicht äußerlich am Detail hängen. Das Wesentliche an ihm ist nicht, daß er Säulen, Architrave und Bogen nahm, wie das Altertum — denn was hätte er anders nehmen sollen, wenn er nicht Pfeiler anwenden oder gotisch wölben wollte? — sondern welche Verhältnisse er damit ausdrückte. Dieses, die Wirkung der Raummassen, ist ja das Lebensgesetz der Renaissancebaukunst, und es erfüllte Brunelleschi ebenso sehr, wie jene Probleme der Konstruktion, hinter denen es uns bei ihm leicht verborgen bleibt. An der neuen Art, wie die Renaissance den Raum behandelt, hat Brunelleschi einen viel größeren Anteil, als es sich zunächst aus seinen Bauwerken zu ergeben scheint. Er beeinflußt das gesamte Gebiet der Kunst. Obwohl er nicht Maler war, beschäftigte er sich mit der malerischen Perspektive und stellte auf Bildern Wirkungen dar, wie er sie als Architekt mit den Linien seiner Bauwerke hervorrufen wollte. Seit dem Jahre 1420 zeigt sich nun hierin bei den Malern überhaupt ein Fortschritt, und das Interesse dafür ist im Wachsen. Auch die Plastik wird — in dem Relief der Renaissance — immer malerischer. So er-



Abb. 83. Das Findelhaus in Florenz.

reicht schließlich der Architekt Filippo mit seinen der Antike entnommenen Details dekorative Nebenwirkungen, die solchen malerischen Bedürfnissen entsprechen und die sein Eigentum sind, abgesehen von den einzelnen Elementen der antiken Baukunst, die er neu zusammenfügte. Wir denken hier anders als viele unserer heutigen Künstler, die in dieser Architektur nur eine Ausgrabung sehen, das bloße Abbild einer besseren Originalkunst.

Gleich nachdem Brunelleschi die Domkuppel vollendet hatte, bereitete ihm der junge Leon Battista Alberti eine denkwürdige Huldigung, zufällig gerade ein Jahr früher, als Fiesole sich im Markuskloster in Florenz einrichtete (1436). So nahe treten hier die Richtungen von Zeitaltern in einzelnen Personen aneinander. Alberti war noch nicht dreißig Jahre alt, als er zurückkehren durfte aus dem Exil, worin er geboren war. Aber er fühlte sich alt darin geworden, sagte er gleich darauf, als er die italienische Ausgabe seines Traktats Über die Malerei dem berühmten Meister Brunelleschi widmete (1435). In Wirklichkeit war er wenigstens ungewöhnlich früh reif geworden draußen unter den anderen vornehmen Verbannten in Venedig, Genua, und wo nicht überall! Nun war er im Gefolge des aus Rom verjagten Papstes Eugen IV. als Sekretär nach Florenz gekommen, wenige Monate vor Cosimo Medicis Rückkehr aus Padua. Er war ein vollendeter Mensch, so wie die Renaissance oft in ihren Büchern

das Bild des vollkommenen Menschen hingestellt hat, ein Mann, der körperlich zu allem geschickt ist, an das Wunderbare grenzende Proben von Kraft und Gewandtheit gibt und der daneben geistig alles kennt, versteht und, soweit es der Stand erlaubt, auch ausübt, der außerdem Konversation macht, schriftstellert und dichtet, ein „Allseitiger". Die Kunstgeschichte hat ihn unter die Architekten gestellt. Das kommt für die damalige Zeit, um 1435, in Florenz noch wenig in Betracht (denn gebaut hat er erst viel später), aber er verstand auch das, und es gehörte ja zu dem vornehmen Leben, wie das Bücherkaufen. Als illegitimer Sproß eines uralten, ehemals reichsgräflichen Geschlechts durfte er mit Fürsten wie mit seinesgleichen verkehren. Er suchte aber die geistig Hochstehenden auf, und die neue Kunst war ihm eine Herzensangelegenheit. So rechnen wir ihn auch wohl zu den Humanisten. Er gehört aber unter die Erfinder der Renaissance. Er gebrauchte zuerst das Quadratnetz beim Zeichnen und benutzte den Storchschnabel und eine auf dem Prinzip der Camera obscura beruhende Erfindung, um Gegenstände kleiner oder größer auf die Fläche zu bringen. Im Sinnen und Suchen und Erfinden und in der Weite und Tiefe seiner theoretischen Bildung bereitet er uns auf Lionardo vor, den wir als seinen Nachfolger und Vollender ansehen dürfen.

Lange, so bekennt Alberti in seiner Widmung an Brunelleschi, hat es ihn niedergedrückt, daß die Natur, die Meisterin in allen Dingen, alt und müde geworden scheint und keine großen Geister und bewunderungswürdigen Werke mehr hervorbringen will, wie in den Zeiten des Altertums. Da blickt er, nach Florenz zurückgekehrt, auf Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, auf Masaccio, und vor allem sieht er das gewaltige Werk der Domkuppel von Brunelleschi vollendet, — am nächsten Neujahrstag sollte der vertriebene Papst die Kathedrale weihen — und nun hat er die freudige Überzeugung gewonnen, daß die Florentiner die großen Alten erreicht, ja daß sie sie überholt haben. Denn jene waren von großen Mustern umgeben, die sie nachahmen konnten, diese aber mußten mit eigner Mühe ohne Lehrmeister neue Aufgaben suchen und lösen. So ist auch ihr Verdienst größer, und der Ruhm Toskanas wird ewig währen.

In dem Traktat selbst legt er dann dar, daß der Künstler mit der Vergangenheit und ihrer Überlieferung brechen müsse, daß er nicht gegebene Muster nachahmen, sondern auf die Natur in ihrer mannigfaltigen Schönheit sehen und mit ihrer Hilfe aus seinem Genius die neue Schönheit schaffen solle. Das ist das Bekenntnis der Renaissance, die keine Nachahmerin der

Antike sein will. Aber es wird uns nicht leicht sein, ohne weiteres zu erkennen, daß durch den Künstler Alberti diese Forderung erfüllt ist. Denn als Architekt nimmt er ja nicht nur die Säulen, Pilaster und Gesimse und die Zierformen aus dem Altertum herüber, sondern er wendet sie auch strenger im Sinne der Antike an als die meisten anderen, und seine Architektur erscheint dadurch dem Altertum viel ähnlicher. So fordert er geradliniges Auflager auf den Säulen, anstatt der Bogen, die das Mittelalter hatte, und verwirft theoretisch die Bogen selbst dann, wenn zwischen ihnen und dem Kapitell zur Vermittelung das abgeschnittene Gebälkstück der antiken Säulenordnung, eine Art Würfel, eingelegt ist, wie wir das an Brunelleschis Kirchen, etwas abgemindert auch an der Findelhaushalle sehen.

Äußerlich also erinnert uns Albertis Architektur an das Altertum. Wir vermögen in ihr nicht gleich seinen Grundsatz wiederzufinden, wonach der Genius mit Hilfe der Natur aus sich heraus das Schöne neu schaffen soll. Er scheint uns als Architekt viel weniger frei als etwa Brunelleschi. Er selbst empfand das nicht und hätte es nicht zugegeben, denn für ihn waren die antiken Formen, mit denen er arbeitete und an denen unser Auge jetzt haften bleibt, nicht die Hauptsache, sondern es waren die Verhältnisse, die dadurch hervorgebracht werden, und die, sagt er, sind des Künstlers freies, selbstgeschaffenes Eigentum. Daß ein Architekt das antike Detail benutzte, verstand sich in Italien bei der Menge alter Baudenkmäler ganz von selbst. Man hatte es dort längst angewandt, ehe die Baukunst Renaissance wurde. Alberti insbesondere hatte schon früh, vor jener Widmung an Brunelleschi, die alte Welt der Ruinen in Rom mit Leidenschaft studiert (vielleicht seit 1431). Ihm hätte der Gedanke gar nicht kommen können, daß er, anstatt der vorhandenen alten, andere, neue Formen zu erfinden suchen müßte. So sehr lebte er mit seinen Gedanken in dem klassischen Altertum, mit dessen Augen er die Welt ansah. Er gebrauchte also die antiken Formen weiter, aber ihre Kombination ergab dann doch etwas anderes: die Raumverhältnisse des neuen Baustils. Die Form, und wenn sie im einzelnen noch so wohlgefällig ist, gilt nicht für sich, sondern wegen ihres Verhältnisses zum Ganzen. Und diese innere Beziehung der Verhältnisse und der Formen ist nicht durch Regeln zu gewinnen, sondern sie beruht auf dem Gefühl, auf dem Geschmack, der den Künstler zum Künstler macht. Das war sein Bekenntnis.

Was die Renaissance wollte im Gegensatz zu den auf festen, gegebenen Konstruktionen beruhenden Stilen des griechischen Tempels und der gotischen

Kirche, die man darum auch wohl die „organischen“ Baustile genannt hat, nämlich die Proportionen im Raume und in der Fläche für das Auge möglichst vollkommen darstellen, ein „Raumstil“ sein, — das hat zuerst Alberti gefühlt und so deutlich, wie er es vermochte, mit damals ganz neuen Vergleichen und Bildern ausgedrückt. In die Tiefe der Aufgaben eines Architekten und auf den ganzen Umfang seines Wissens und seines Könnens läßt er uns in seinem späteren Werke Über die Baukunst sehen, das er 1452 dem Papste Nikolaus V. überreichte. Der Architekt ist hier der vollkommene Mann, der unentbehrliche, ohne den die Menschen, die Fürsten sowohl wie die Städte, in keiner Lage auskommen können. Er ist Konstrukteur und Ingenieur in einer Person, er macht Berg und Tal gleich, legt Sümpfe trocken, baut den Menschen ihre Bauwerke für alle erdenklichen Zwecke. Er macht ihnen Maschinen, hilft ihnen Kriege führen und siegen, und ist ihr Ratgeber bei ihren Festen und in allen Lagen des Lebens. In diesem seinem Hauptwerke spricht Alberti auch von der architektonischen Schönheit, dem Zwecke der Renaissancebaukunst. Die Schönheit ist nach ihm das „völlig Harmonische (concinnitas), das Verhältnis aller Teile zueinander, dem man ohne Schaden weder etwas hinzufügen noch etwas nehmen darf“. Diese auf dem Gebiet der Musik gewachsene Art des übertragenen Ausdrucks war den damaligen Gebildeten durch den Sprachgebrauch der griechischen Philosophen geläufig geworden. Von „musikalischen Proportionen“ der antiken Baudenkmäler spricht bei Gelegenheit der Studien Brunelleschis dessen anonymer Biograph (den man irrtümlich in Antonio di Tuccio Manetti hat wiederfinden wollen); und Alberti hatte in seinem Brief über die Kuppel von S. Francesco in Rimini (die nicht ausgeführt worden ist) in bezug auf die Fassade der Kirche erklärt (1447): wer ihm da nur das Geringste an den Maßen verändern wollte, der würde ihm seine ganze Musik (tutta quella musica) verstimmen. — Weil es aber, meint er weiter in dem Hauptwerke, nicht jedermanns Sache ist, diese vollkommene Harmonie zu finden, so gibt es dafür einen Ersatz in den Ornamenten, die sich anbringen lassen. Aber sie sind deshalb auch für den wahren Künstler nur Äußerlichkeiten, während die echte Schönheit in dem Ganzen liegen und von innen herauskommen muß.

Wissen wir nun, worauf diese Kunst, obwohl sie äußerlich dieselben Formen wie das Altertum verwendete, hinauswollte, und haben wir dann unsere Sinne geschärft für die Musik ihrer Verhältnisse, so wird es uns vielleicht auch gelingen, in den wenigen Überbleibseln von Albertis Architektur seine Ansichten verwirklicht zu finden.

Zur Lösung der Frage des Jahrhunderts, der „Frage der Kuppel“, hat Alberti nichts nennenswertes beigetragen. Als in Florenz die zu einem alten Servitenkloster gehörige Kirche der Santissima Annunziata von Michelozzo und seinen Gehilfen im Renaissancestil umgebaut wurde, bekam der runde Chorbau, eine Stiftung Lodovicos, des zweiten Markgrafen von Mantua, der in Cosimos Zeiten Generalkapitän der Republik war, eine kreisförmige Kuppel, nicht frei über Bogen schwebend, sondern unmittelbar auf die Grundmauer gesetzt (wie an dem Rundbau der Minerva Medica bei Rom), unten mit häßlich einschneidenden Kapellennischen, oben mit Fenstern und ohne Laterne. Dieser unlebendige Kuppelbau über den seit 1451 nach Michelozzos Plänen gelegten Fundamenten ist eine Erfindung Albertis, den der Markgraf schon früher in Mantua beschäftigt hatte, aber ausgeführt hat den Bau, wie alle Werke Albertis, ein anderer Baumeister, und dieser baute daran noch nach Albertis Tode. Auch die Kuppel von S. Andrea in Mantua, einem geräumigen, lichtvollen Langbau, einschiffig mit Querschiff, geht Alberti nichts mehr an. Den Auftrag zu dem Bau gab ihm ebenfalls Lodovico, und Alberti begab sich auch nach Mantua, aber die Kirche ist schwerlich vor seinem Tode angefangen worden und zwar von der Eingangsseite her, so daß, je weiter nach hinten, desto weniger von des Meisters eigenen Gesichtszügen wir vor uns zu haben erwarten dürfen. Dazu kommt der dürftige Eindruck des Innern: Putzbau und imitierende Dekoration mit zum teil nur gemalten Kassetten. Der Hof und die Stadt waren nicht reich.



Abb. 84. S. Andrea in Mantua.



Abb. 85. S. Francesco in Rimini.

Aber das von einem breiten Tonnengewölbe überspannte Langhaus mit seinen Seitenkapellen stellt doch als Zusammenfassung eines einzigen großen Raumes (1494) eine Leistung dar, an die sich nach Jahrzehnten noch die Baumeister von S. Peter oftmals mögen erinnert haben. Alles andere wurde erst viel später fertig: Querschiff und Chor 1600, die Kuppel 1782. Uns interessiert die Kirche hauptsächlich wegen ihrer Vorhalle, einer selbständig vorgelegten Prachtdekoration mit vier Pilastern und einem antiken Tempelgiebel darüber (Abb. 84). Damit ist der letzte entscheidende Schritt getan zu der ominösen „Fassadenmusik". Wir müssen diese Fassade in ihren Verhältnissen, als künstlerische Produktion an sich, schätzen, aber über den Bau des Innern, dem sie als Schaustück vorgelegt ist, lehrt sie uns nichts. Sie könnte ebenso gut irgendwo anders stehen. Lehrreich sind die ersten Schritte auf diesem Wege, die Alberti in Rimini tat. Dort sollte er 1446 für den Herrn der Stadt, Sigismondo Malatesta, eine gotische Kirche, S. Francesco, neu bekleiden. Im Jubiläumsjahr 1450 wurden nur geringe Anfänge eingeweiht, und 1454 war die Fassade noch nicht über die Sockelhöhe hinausgeführt (Abb. 85). Er gab dem Bau eine Vorderfassade nach den Motiven eines nahegelegenen römischen Triumphbogens. Das Erdgeschoß hat vier korinthische

Halbsäulen mit der Haupttür und einer Nische an jeder Seite. Über dem Gebälk dieses Geschosses und vor dem Pultdache der Kirche sollte eine neue Ordnung aufsteigen. Sie ist aber nicht vollendet worden, und das alte Pultdach bleibt jetzt hinter zwei Mittelpilastern sichtbar. Besonders glücklich ist, wenn man überhaupt diese Formsprache gelten läßt, die Seitenfassade ausgefallen. Aus dem Brauche, Grabmäler in die Kirchenmauern einzufügen, hat Alberti ein neues Motiv gewonnen: eine Reihe von bogenbedeckten Pfeilern bildet Nischen zur Aufnahme von Sarkophagen. Das ist originell und schön. Das Auge erfreut sich an angenehmen Verhältnissen, und die



Abb. 86. S. Maria Novella in Florenz.

Arkaden verdecken das Seitenschiff nicht, sondern sie drücken es aus, indem sie es noch außerdem äußerlich verschönern. Wie hätte es der Künstler an der Vorderseite gemacht, wenn diese vollendet worden wäre? — Gegen Ende seines Lebens hat er auf diese Frage eine ganz neue Antwort gegeben. An der gotischen Dominikanerkirche S. Maria Novella in Florenz war, wie an so vielen anderen Kirchen, die Vorderseite äußerlich noch nicht vollendet. Die jetzige Fassade (Abb. 86) in ihrer Hauptgliederung, der wagerechten Teilung in ein breites Erdgeschoß, eine Attika und ein schmales Obergeschoß, geht zurück auf die Entwürfe Albertis, der dabei an die toskanische Täfelung mit schwarzem und weißem Marmor (S. Miniato, S. 10) sowie an die vorhandenen Anfänge der gotischen Verkleidung des Hauptgeschosses gebunden war. Das Obergeschoß mit vier jonischen Pilastern unter einem Giebel entspricht einer viersäuligen Tempelfront, das Erdgeschoß mit vier auf vorspringenden Postamenten aufgerichteten korinthischen Säulen unter dem verkröpften Gebälk und die Attika einem dreitorigen Triumphbogen. Das Hauptportal mit einem kassettierten Rundbogen, der auf dem Gebälk von Zwillingspilastern ansetzt, wird rückseitig durch die geradlinig umrahmte Flügeltür und die Lünette abgeschlossen. Ganz neu ist endlich die Art, wie Alberti am Obergeschoß die überragenden Teile der Seitenschiffe durch Eckstücke maskierte, deren Form der antiken Konsole entlehnt ist. Statt des geradlinigen, der Dachschräge folgenden Saums haben sie ein geschwungenes, in eine Rosette auslaufendes Randornament, die berühmte Albertische Volute. Das Motiv ist zierlich und gefällig, es entspricht dem Gesetze des schönen Scheins, das diese Richtung beherrscht, aber es verdeckt dem Auge die Konstruktion des Daches und hat nun in der Renaissance — gleichviel ob die Fassade einem Zentralbau oder einem Langhause vorgelegt wurde — weitergelebt. Daß diese Form, wie die selbständige Fassade überhaupt, im Zusammenhange der Architektur als ein Gewinn anzusehen sei, wird man nicht behaupten wollen. Aber Alberti hat sie so gewollt und als Erscheinung hat sie in Italien gefallen, und für die Nachrenaissance ist Albertis Fassade sogar wesentlich geworden. Sein Bauführer hat sie 1470 vollendet.

Alberti hat noch in seinem Hauptwerke Grundsätze aufgestellt nach seinen künstlerischen Beobachtungen über die Anordnung der Räume und über Maße und Verhältnisse bis ins kleinste, sowohl für Kirchen wie für Profangebäude höheren Ranges und für Verkehrsbauten. Auf seinen Wegen sind dann

andere als Theoretiker und als Baumeister weiter gegangen. Seine hohe Begabung und sein besonderer Schönheitssinn zeigen sich uns noch glänzend auf einem bestimmten Gebiete, in dem neuen florentinischen Palastbau, dem wir in diesem Zusammenhange einige weiter ausgreifende Bemerkungen zu widmen haben.

Varchi, einer der Fortsetzer der florentinischen Nationalgeschichte, zählt allein in den Jahren zwischen 1450 und 1478 dreißig Paläste auf, denen er dann noch einige weitere hinzufügt. Manche sind zunächst nicht fertig geworden, sie geben Zeugnis von den Bewegungen der Zeitgeschichte nicht minder als von dem wechselvollen Leben ihrer Besitzer und Bewohner. Das Bürgerhaus der gotischen Zeit war inwendig unregelmäßig und eng, nach außen verteidigungsfähig und mit möglichst wenigen und kleinen Öffnungen nach der Straße hin versehen. Das neue Geschlecht wollte keine Wendeltreppen und Zwischenräume, sondern weite Räume, möglichst viele auf einer Fläche gelegen. Daraus folgt eine große Grundfläche mit wenigen Stockwerken; gewöhnlich sind es zwei außer dem Erdgeschosse. Die breite Hauptfront des Gebäudes wendet sich nach der Straßenflucht. Die Fassade ist einfach, ohne Schmuck, ohne besondere sogenannte Gruppierung der Teile; ihre Schönheit besteht nur in den Verhältnissen von Wand und Wandöffnung, manchmal in der Größe des Maßstabes. Die Stockwerke sind gleichwertig. Das Erdgeschoß mit dem Eingang von der Straße hat außer einem oder mehreren Portalen nur kleine, hochgelegene, viereckige Fenster. Die beiden oberen Geschosse haben Rundfenster mit dem mittelalterlichen Teilungsstabe in der Mitte. Darüber erhebt sich ein Kranzgesims oder auch wohl noch, wie früher, ein Sparrendach. An die trotzige Hausfestung der alten Bürgerkämpfe erinnert speziell in Florenz die Fassade aus unbehauenen Steinen (Rustika); die Quadern sind nur an den Kanten oder Fugen durch Bossenschlag geglättet, sonst roh gelassen. Ein solcher ernster und vornehmer Bau umschließt aber dann noch einen lichten Hof mit Säulenstellungen, worin sich Heiterkeit und Schönheit mit aller denkbaren Bequemlichkeit des häuslichen Lebens vereinigen können. Dieser neue Palast des florentiner Kaufmanns war schöner, wohnlicher und auch bei weitem prächtiger als irgend ein wenn auch größeres Fürstenschloß bis auf diese Zeit.

Außer in Florenz treffen wir diesen Stil der Bauten gleich in Siena, etwas bescheidener aber sehr schön und eigentümlich, — wegen des unebenen Bodens konnte z. B. der innere Hof nicht die gleiche Bedeutung haben — und in der neuen Stadt Pienza, zu der Pius II. seit 1460 seinen



Abb. 87. Teil der Fassade des Palazzo Pitti in Florenz.

Geburtsort umschuf. Allmählich aber wollte man überall, wenn auch nicht die florentinische Fassade, so doch den vortrefflichen, bequemen Grundriß haben, und nachdem inzwischen der Typus auch dem kleineren Maßstabe des einfach-schönen Bürgerhauses gerecht geworden war, nahm das auf der Mitte zwischen Palast und Haus stehende Patrizierhaus in dieser Form allmählich seinen Weg durch ganz Italien und nach dem Norden hin. So verdankt unsere Zeit ihre moderne Stadtwohnung zuletzt dem Florenz der Renaissance.

Die Bahn bricht auch hier der große Brunelleschi. Er hatte schon früh, mindestens seit 1420, Privathäuser teils umgebaut, teils neu aufgeführt, aber er hatte noch keine Aufgabe gefunden von der Größe, wie sie sein Geist verlangte. Die Hoffnung, einen Palast für Cosimo Medici ausführen zu können, erfüllte sich nicht; diesem baute dann Michelozzo den Palast Riccardi. Da bot ihm ein Nebenbuhler dieser schon der herrschenden Stellung zu-

strebenden Familie, der reiche Luca Pitti, einen Bau in einem Maßstabe wenigstens zu entwerfen an, wie ihn kein Privatmann je wieder einem Baumeister gewährt hat. Die Ausführung, die sein Bauführer Luca Fancelli übernahm, erlebte er nicht mehr. Die Fenster des Palazzo Pitti (Abb. 87) sind acht zu vier Metern, und in eines der Portale könnte man ein kleines zweistöckiges Wohnhaus stellen; wir haben hier „die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat" (J. Burckhardt). Von Luca Fancelli rührt nur das Mittelstück her, sieben Fenster Breite mit drei Portalbogen im Erdgeschoß. Dann verwickelte der Bauherr sich in eine Verschwörung gegen Piero de' Medici, die unglücklich ausging und ihn um sein Ansehen brachte; der Bau blieb vollständig liegen (1466). Sein Urenkel verkaufte die Ruine an Eleonore von Toledo, die Gemahlin des nachmaligen Großherzogs Cosimo I., der 1550 aus dem



Abb. 88. Palazzo Riccardi in Florenz.

Priorenpalast in den Pitti übersiedelte. Nun erst wurde der Hof auf der Gartenseite ausgebaut, noch später, seit 1620, wurden die um ein Stockwerk niedrigeren Flügel angelegt, über die jetzt der Mittelbau emporragt. Dieser Gegensatz hat nichts zu tun mit dem Plane Brunelleschis; er würde der Fassade eine gleichhohe Dachlinie gegeben haben. Der unterste Stock und der mittlere mit seinen nunmehr 23 Fenstern waren jetzt gegen die ursprüngliche Breite verdreifacht, ihre 205 Meter übertreffen die längste Kirche. Endlich hat das 18. Jahrhundert noch zu beiden Seiten vorspringende Bogen=

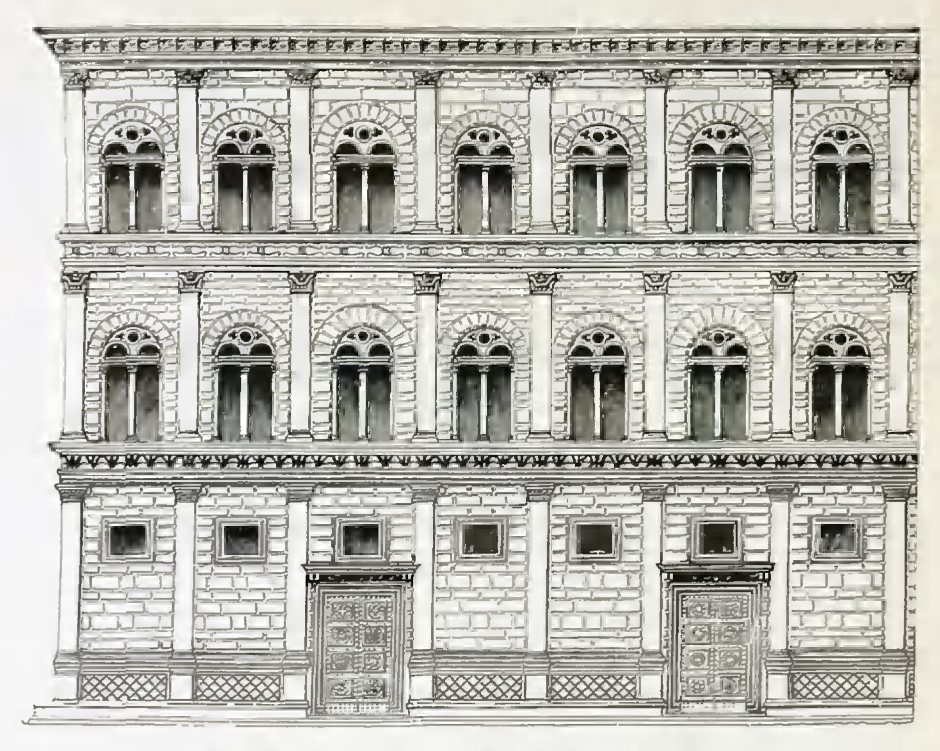


Abb. 89. Palazzo Rucellai (Teil der Fassade) in Florenz.

hallen hinzugefügt. Das Erdgeschoß öffnet sich durch eine ganze Reihe von Portalen — in die meisten sind später von Ammanati, dem Architekten des Hofes, Füllungen mit Giebelfenstern gesetzt worden — abwechselnd mit hochgelegenen, kleinen, viereckigen Fenstern. Auf jedes Portal und jedes Fenster trifft eins der großen Bogenfenster der beiden oberen Geschosse. Über den Gesimsen aller drei Geschosse laufen jonische Säulengalerien hin. Die Harmonie des Planes ist durch die Zusätze kaum gestört, der Eindruck der Größe aber noch gesteigert worden. So ist aus dem Bürgerhause ein großherzoglicher Palast geworden, der später gleich als Königsschloß dienen konnte.

Der Palast der Medici (seit 1659 Riccardi), den Michelozzo für Cosimo baute (seit 1444), zeigt das Motiv des Pittipalastes etwas geändert: die Stockwerke nehmen nach oben an Höhe ab; auch die Rustika, unten ganz schwer, weicht oben stufenweise zurück (Abb. 88). Die Fenster des Erdgeschosses gehören dem 17. Jahrhundert an, und später ist noch der ganze Bau nordwärts auf das Doppelte erweitert worden (1715). Charakteristisch für Michelozzo ist der dreistöckige Hof, nicht großartig, sondern mäßig feierlich: zwischen der auf Säulen ruhenden Bogenhalle und einem leichten Dach-

stock liegt das Hauptgeschoß mit Bogenfenstern, die denen der Fassade entsprechen (Abb. 92).

Gleich darauf erhielt eine dritte dieser großen Kaufmannsfamilien nach dem Entwurf Albertis den Palast Rucellai (1446—51; Abb. 89). Die Rucellai hatten ihren Namen (Oricellari) von einer Pflanze, deren Einführung sie ihren Reichtum verdankten, der Orseille, die den Färbern kostbare, von der vornehmen Gesellschaft begehrte Farben (rot, blau, violett) lieferte. Giovanni, Paolos Sohn und Palla Strozzis Schwiegersohn, hatte auch politischen Ehrgeiz. Es war ihm unbequem, daß Cosimo Medici aus der Verbannung zurückkehrte (1434); aber er stellte sich mit ihm und noch mehr mit seinem Sohne Piero, dessen Tochter Nannina er 1466 seinen eigenen Sohn Bernardo heiraten ließ, denselben, der später nach Lorenzos des Prächtigen Tode in den „Gärten der Rucellai" die Mitglieder der Platonischen Akademie aufnahm. Dessen Sohn Giovanni († 1525) hat sich dann noch spät durch Tragödien und als Verfasser des ersten italienischen Lehrgedichts („die Bienen") einen Namen gemacht. Er blieb mit den Medizeern dauernd verbunden. Jener ältere Giovanni (den wahrscheinlich eine vortreffliche Stuckbüste in Berlin Nr. 141 darstellt) ist der Bauherr des Palazzo Rucellai; für ihn entwarf Alberti später noch die dekorative Verkleidung der Fassade der Maria Novella (S. 154). Auch an der Fassade des Palastes schlug er einen neuen Weg ein. Er ermäßigte die Rustika und fügte der bis

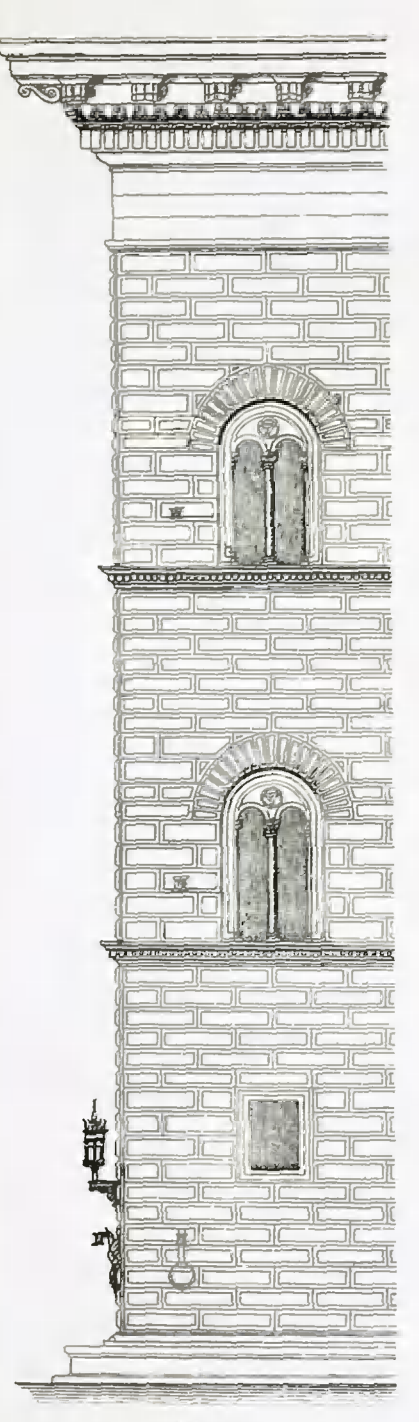


Abb. 90.
Vom Palazzo Strozzi in Florenz.

dahin nur durch die Horizontale wirkenden Fassade in allen drei Stockwerken eine vertikale Gliederung durch Pilaster hinzu, von denen hier die Fenster und im Erdgeschoß die zwei Portale eingeschlossen sind. Die Pilaster haben im unteren Geschoß dorische, in den oberen korinthische Kapitelle. Sie erscheinen zugleich als Träger der Gesimse, in denen die inneren Balkenlagen äußerlich angedeutet sind. Über dem Sims liegt ein ornamentierter Fries, dann folgt ein zweiter Gurt, der den Pilastern als Fußpunkt und den Fenstern als Sohlbank dient. Den oberen Abschluß bildet das über einem Gurt liegende feingegliederte Kranzgesims. Das Erdgeschoß hat einen hohen Sockel mit Postamenten unter jedem Pilaster, so daß auch hier die vertikale Teilung der Fassade zum Ausdruck kommt. Die Fenster haben Rundbogen und die Teilungssäule nach der früheren Sitte. Dagegen haben die beiden Portale, die übrigens nicht symmetrisch in den betreffenden Pilasterzwischenräumen stehen, geradlinige Architrave und antikisierendes Detail in der Umrahmung und in den Füllungen. Palazzo Rucellai mit seinen schönen Raumverhältnissen und den mannigfaltigen und edeln Zierformen ist die vollendetste Schöpfung Albertis. Aus der älteren florentinischen Palastfassade ist etwas ganz anderes geworden, etwas individuelleres. Diese geistreiche Verbindung des Quaderbaus mit Pilasterordnungen ist zunächst nur noch in dem Palast Piccolomini wieder aufgenommen worden, den Pius II. etwa zehn Jahre später in Pienza aufführen ließ. Dieser sowie der ähnliche Palast Piccolomini in Siena sind wahrscheinlich nach den Plänen des Bildhauerarchitekten Bernardo Rossellino errichtet worden. Man darf annehmen, daß er, der Alberti nahe stand, der ausführende Baumeister des Palazzo Rucellai gewesen ist. In Florenz ignorierte man die neue Form und baute in dem alten Stil weiter. Erst die Hochrenaissance in Rom hat Albertis Anregungen aufgenommen.

Unter den Rustikapalästen der älteren Art ist Palazzo Strozzi der edelste. Im Gegensatze zu dem auf einem freien, ansteigenden Platze emporragenden Fürstensitze für Luca Pitti haben wir hier das Bürgerhaus in der Reihe der übrigen, aber als solches in der höchsten herstellbaren Erscheinung. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Bauherr etwas besonderes wollte. Filippo, Matteos Sohn, eine der anziehendsten Persönlichkeiten der Zeit, war 1466 nach Florenz zurückgekehrt und war, als er 1489 den Grundstein zu seinem Familienpalaste legen ließ, längst im Besitz des ganzen, ungeheueren Reichtums seines Hauses. Während die Medici seit Cosimos Rückkehr ihre Herrschaft immer mehr befestigten, lebten ihre Wider-

facher, die Strozzi, alle in der Verbannung und starben außerhalb der Heimat. So der große Palla und sein Vetter Niccolò mit zwei Brüdern. Niccolò war ein überaus kluger Mann, ein Finanztalent ersten Ranges. Als junger Mensch war er bis nach Brügge gekommen, später gründete er eigene Banken in London, Barcelona und Avignon, in Rom und in Neapel, wo er 1469 starb. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine ausge-

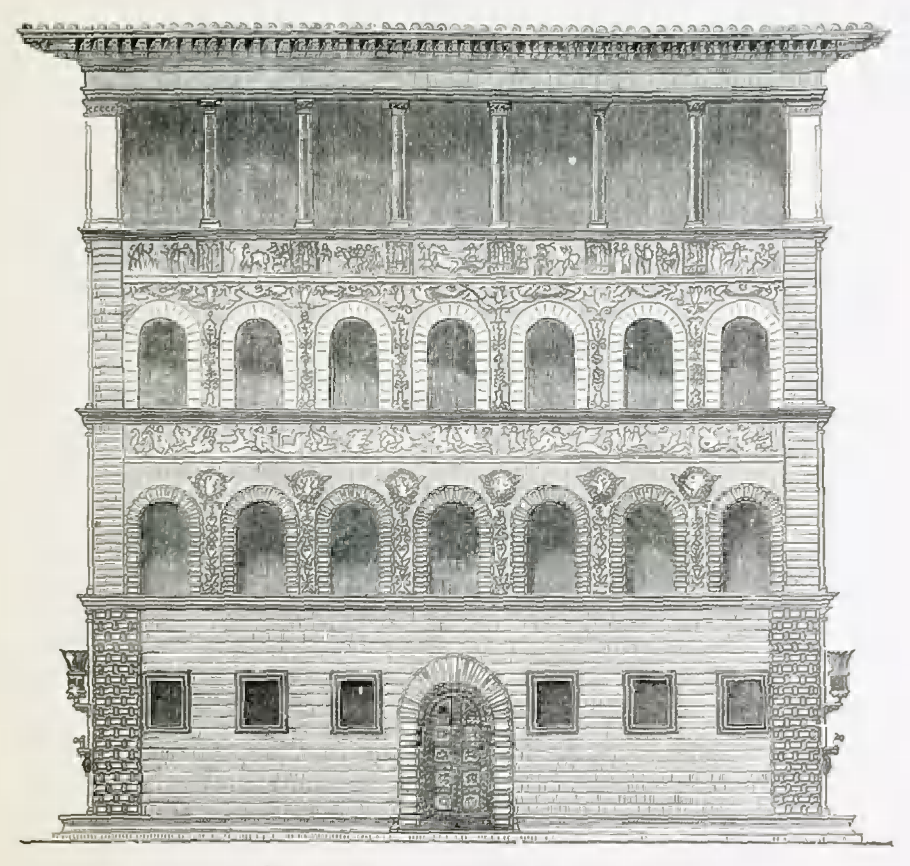


Abb. 91. Palazzo Guadagni in Florenz.

zeichnete Marmorbüste, die 1454 in Rom gemacht worden ist und auf Mino da Fiesole zurückgeführt werden kann, vorausgesetzt, daß sich die Bezeichnung Opus Nini (das wäre nämlich eigentlich „Hänschen“ für „Köbi“, Giovannino für Giacomino) auf diesen deuten läßt. Jedenfalls steht die Person des Dargestellten fest: ein klugblickender Kopf mit gewaltigem Doppelkinn; Niccolò litt an der Fettsucht. Er und seine Brüder waren unverheiratet. Seines Vetters Matteo Sohn, unser Filippo Strozzi, war als Knabe mit zwei Brüdern aus Florenz fortgegangen und in den Bankhäusern des Oheims

tätig gewesen. Er war dann, wie bemerkt, als dessen künftiger Erbe 1466 nach Florenz zurückgekehrt.*) Seine Gattin war die vielgenannte Fiammetta Adimari. Vorsichtig hielt er sich nun Piero Medici und seinem Sohne Lorenzo immer nahe. Die Genehmigung zu dem fürstlichen Palaste konnte er nur mit List erreichen. Darnach, als Filippo von einer schweren Krankheit ergriffen wurde, mußte ihm Benedetto da Majano ein ansehnliches Grabmonument entwerfen, das seit seinem Tode (1492) in der Familienkapelle der Maria Novella steht. Auf Benedetto geht ebenfalls eine lebensvoll aufgefaßte, ernste Büste Filippos aus bemaltem Ton zurück, ein Modell, das bis 1877 in dem Familienpalaste stand (Berlin Nr. 85).

Palazzo Strozzi also (Abb. 90) steht auf der höchsten Stufe des alten florentinischen Rustikafassadenbaus und hat ein Erdgeschoß mit einem Portal und kleinen viereckigen Fenstern, darüber zwei ganz gleiche Stockwerke mit den üblichen Bogenfenstern. Der Bau ist sehr hoch im Verhältnis zu seiner Breite und hat seine majestätische Wirkung allein durch die großen und dabei schönen Verhältnisse ohne weitere Gliederung und Detail. Um 1504, lange nach des Bauherrn Tode, der seinen Söhnen die Vollendung im Testament zur Pflicht gemacht hatte, war der Bau erst zur Hälfte fertig. Damals war Cronaca leitender Baumeister. Er zeichnete nach einem antiken Bruchstück das berühmte, für die damaligen Ansprüche reichlich schwere Kranzgesimse, das nur an einem Teil vollendet worden ist, und nach seinen Plänen wurde auch später der Hof ausgeführt, dreistöckig und in der Disposition dem des Palazzo Medici ähnlich. Erst 1533 hatte der jüngere Filippo Strozzi das Testament seines Vaters erfüllt. Er war der gewaltigste aus diesem Geschlecht und als Gemahl der Clarice Medici, einer Enkelin Lorenzos des Prächtigen, demnächst von großem Einfluß. An der Spitze der Verbannten griff er in das Leben der späteren Medizeer ein, und als der nachmalige Großherzog Cosimo I. eben zur Regierung gekommen war, starb er, man wußte nicht recht zu sagen, wie (1538).

Den Erfinder der Fassade kennen wir nicht. Vasari nennt den Bildhauer Benedetto da Majano, wohl nur deshalb, weil ihn übrigens der Bauherr beschäftigte. In der Urkunde ist von einem Modell des Giuliano da Sangallo die Rede. Der hätte sich hier bedeutend über den Wert seines beglaubigten Palazzo Gondi erhoben!

*) Der eine Bruder, Matteo, war 1459 gestorben, der andere, Lorenzo, starb 1479. Die Mutter der drei, Alessandra, ist durch ihre schönen Briefe an die verbannten Söhne in der Literatur berühmt geworden.

So wurde der Palast trotz allen Schwierigkeiten und den großen Kosten doch im Sinne des ursprünglichen Plans einheitlich zu Ende geführt, anders als sein gewaltiger Nebenbuhler auf dem andern Arnoufer, der Palazzo Pitti, und er gibt uns noch jetzt das nie wieder erreichte Bild der einfach-vornehmen Behausung eines stolzen Geschlechts. Die unmittelbar folgende Zeit hat bei kleineren räumlichen Verhältnissen auch noch zierlichere Formen in dieser Architektur gefunden, ohne doch in etwas wesentlichem von ihrem Prinzip und der hergebrachten Fassade abzuweichen. Giuliano da Sangallo — der mit anderen Leistungen in Florenz sehr viel besser vertreten ist —

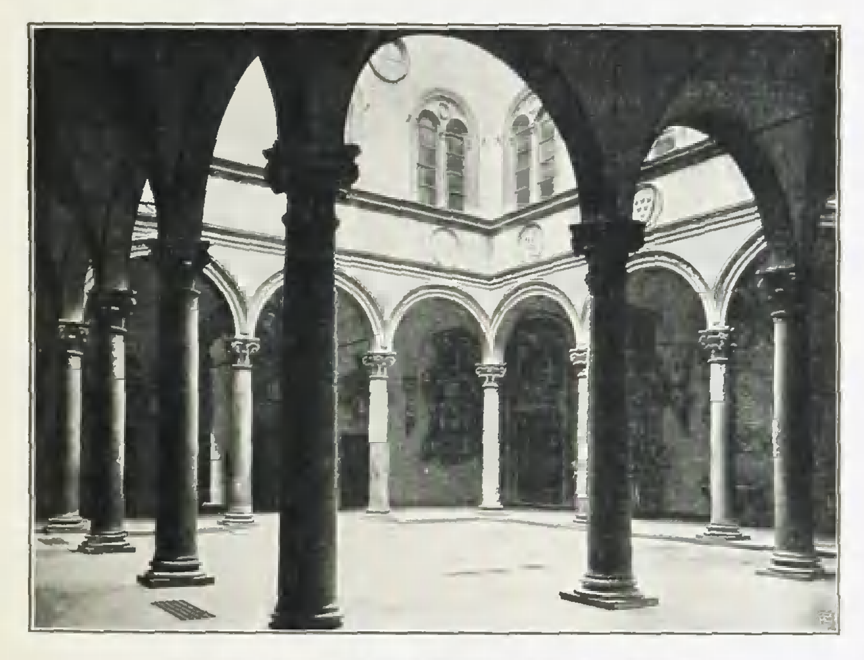


Abb. 92. Hof des Palazzo Riccardi (Medici) in Florenz.

baute nach 1494 den Palast Gondi mit abgestufter Rustika — unten ist sie stark, in der Mitte schwach, dem obersten Stock fehlt sie ganz — und darauf setzte er ein schmächtiges Kranzgesims. Cronaca geht in der Abwechselung noch weiter: Palazzo Guadagni (um 1500; Abb. 91). Über drei völlig ausgebauten Stockwerken erhebt sich noch als viertes eine offene Säulenhalle mit einem weit vorspringenden, auf Konsolen ruhenden Dache. An den drei ausgebauten Stockwerken sind die Ecken jedesmal stärker betont als die Mitte, und zwar ist im Erdgeschoß die Mitte mit glatten Quadern gedeckt und mit Rustika eingefaßt, an den beiden oberen Stockwerken ist die Mitte verputzt und bemalt, während Quader die Einfassung bildet. Außer-

dem sind noch Portal und Fenster, beide spitzbogig geschwungen, kräftig eingerahmt und wieder so, daß die Stärke der Betonung nach oben hin abnimmt. Endlich haben die beiden oberen Stockwerke einen dekorierten Fries. Wir müssen uns erinnern, daß diese Mannigfaltigkeit der Töne von demselben Künstler ausgeht, der sein Feingefühl an dem Gesimse des Palazzo Strozzi gezeigt hat. Der Palast Guadagni zeigt uns die heiterste, leichteste Erscheinungsform, die aus der ursprünglichen Rustikafassade hervorgehen konnte. Die Künstler haben sich auch hier nur durch ihr Gefühl für den Raum und durch eine schöne Wirkung ihrer Details leiten lassen, nicht durch Rücksichten auf bestimmte einzelne Formen oder ganze Denkmäler des Altertums, wenn auch ein einzelner wie Alberti mit seinem Suchen nach Schönheit in dieser Formenwelt besonders gern verweilte.

Die Bemerkungen über die florentinische Architektur, insbesondere über den Palastbau der Frührenaissance, haben uns gelegentlich über das Ende des Jahrhunderts hinausgeführt. Wir wenden uns nun zu der Skulptur zurück und zu Ghiberti, den wir, nachdem er die Tür von 1424 vollendet hatte, verließen. Es handelte sich dort um Reliefs mit Figuren in kleinem Maßstab in Bronzeguß, die Ghiberti vorzüglich gelungen sind. Offenbar ist das der Gegenstand, der ihm nach seiner Begabung am besten liegt, nicht die große Einzelfigur, die er ebenfalls bisweilen darzustellen unternommen hat. Und ebenso wird man in Florenz gedacht haben, als man gleich nach der Einhängung jener ersten Tür den Kontrakt über eine zweite mit ihm abschloß (Januar 1425). Als aber diese endlich 1452 fertig war, gefiel sie der Signorie und den Vorstehern der Zunft so ausnehmend, daß man Andrea Pisanos Tür, die bis dahin die (östliche) Vorderseite eingenommen hatte, an die Südseite setzte, und nun Ghibertis zweite, die jetzige Osttür, dafür an diesen Ehrenplatz gegenüber dem Dom kam. Noch Michelangelo hat sie bewundernd mit den Pforten des Paradieses verglichen (Abb. 93).

Die Zunft der Kaufleute legte großen Wert auf die Behandlung der Aufgabe. Sie ließ durch den Kanzler Bruni zwanzig alttestamentliche Geschichten und acht Propheten auswählen, die auf 28 Felder, wie bei den ersten beiden Türen, berechnet waren, eine Einteilung, die nach mehrmaliger Änderung des Plans einer völlig anderen Schlußredaktion Platz machte. Nur zehn ganz große Tafeln mit Historien verteilte der Künstler auf die beiden Seiten der Tür, das Übrige wurde aus den Feldern in das Rahmen-

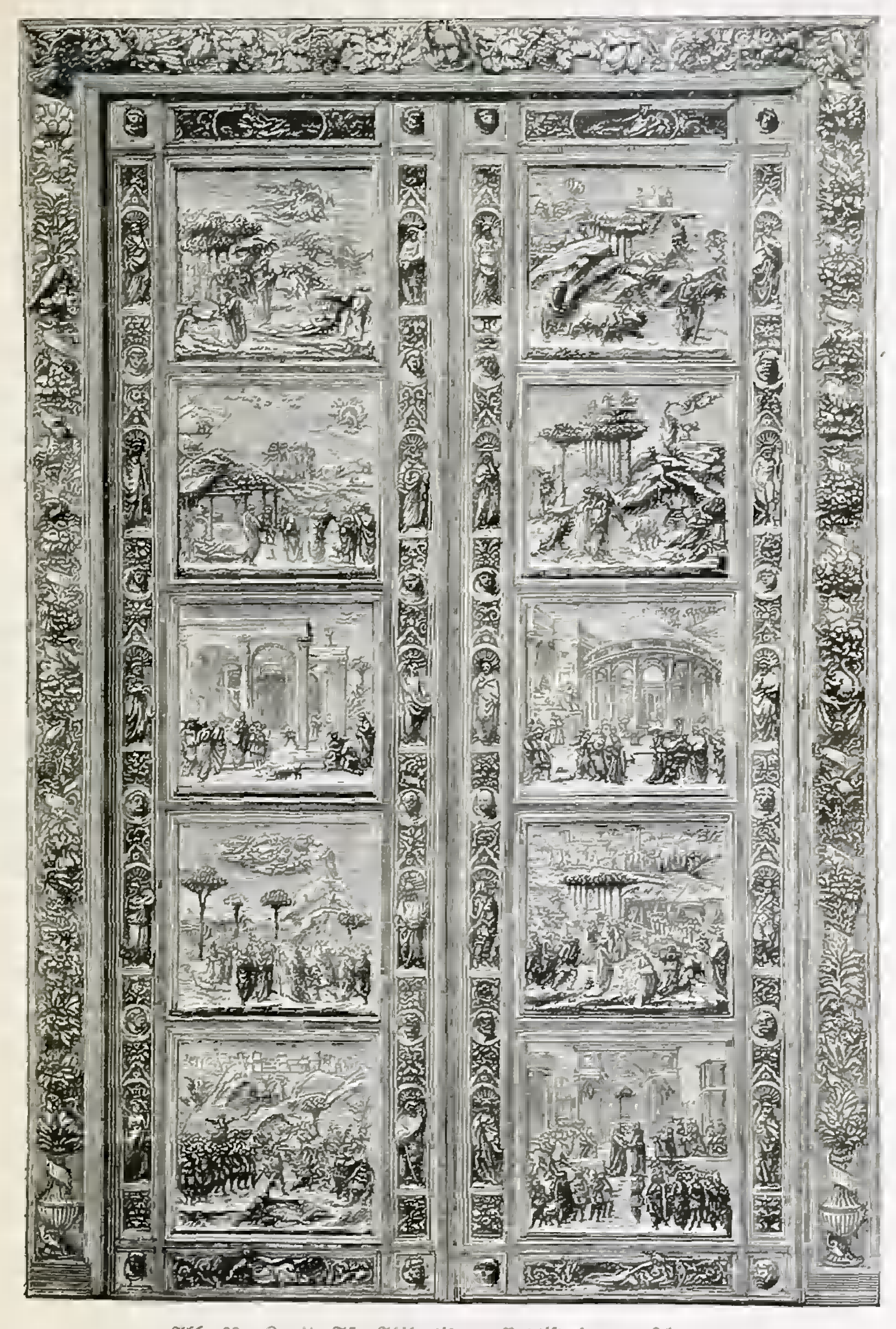


Abb. 93. Zweite Tür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

werk verwiesen. Er selbst nennt in der Inschrift sein Werk, als es fertig ist, „mit wunderbarer Kunst gefertigt". Und wunderbar sind sie, diese

Reliefs der Osttür, für jeden, der sie heute ohne gelehrte kunsttheoretische Voraussetzungen betrachten will. Auf ihn werden sie die Wirkung machen, die Ghiberti von seinen künftigen Betrachtern erhoffte, als er in sein Tagebuch einschrieb, er hätte hier nach Kräften die Natur nachzuahmen gesucht, die Gegenstände gegeben, wie sie dem Auge erschienen, die Figuren bald kleiner, bald größer, je nachdem sie hinten oder vorn stünden. Er, der ja, wie wir sahen, auch ein Werk über Giotto geschrieben und eingehend über das Wesen der malerischen Erscheinung und ihr Verhältnis zur Natur nachgedacht hatte, hat hier in seinen Reliefs ohne weiteres diese malerische Darstellungsart erstrebt. Für Gemälde und nicht für Bildnerarbeit, hat deshalb Rumohr gesagt, sollte man sie ansehen, wenn man ihren vollen Sinn erfassen und sie ungetrübt genießen wollte. Sie sind also, stilistisch betrachtet, etwas ganz anderes als die Reliefs der ersten Tür, die sich näher an die Forderungen der Reliefskulptur halten, wie wir sie aus der Geschichte zu entwickeln pflegen. Wer an dem griechischen und dem griechisch-römischen Relief gelernt hat, daß die Plastik nicht mit der Malerei um die Wette den täuschenden Schein der Gegenstände perspektivisch hervorrufen soll, und daß sie es auch nicht kann, ohne in Fehler der Zeichnung zu geraten, denen auch Ghiberti — hier auf seiner zweiten Tür — nicht hat entgehen können: der ist natürlich von der ungetrübten Freude, wie sie Rumohr empfahl und vermutlich auch noch selbst empfand, schon recht weit entfernt und hat dafür als Ersatz einen Standpunkt der Erkenntnis eingetauscht, auf dem er tatsächlich nichts vor dem ersten besten Archäologiestudenten voraus hat. Es muß darum jedem überlassen bleiben, mit seiner Freude an dem Schönen, wie es Ghiberti vorgeschwebt hat, sich vor den Werken selbst abzufinden, auch wenn die Schönheit in einem einzelnen Falle stilwidrig sein sollte. Als Gemälde, sagt Rumohr, erscheinen sie, wenn man sie an einem hellen Vormittage scharf vom schräg einfallenden Sonnenlichte beleuchtet, ungestört von bildnerischen Stilforderungen, betrachtet. — Wer das nicht kann, der hat freilich hier nichts weiter zu erwarten als die immerhin wertvolle Wahrheit, daß die Renaissance, gerade wo sie ihr Eigenstes sucht und sich ungestört ihrem Genius ergibt, sich am weitesten von der Antike entfernt, selbst wenn ein einzelner Künstler, wie dieser Ghiberti, das Altertum kennt und persönlich sogar aufs höchste verehrt.

Rings um jeden der beiden Türflügel zieht sich eine Art Fries mit Nischen, in denen Sibyllen und Propheten stehen; dazwischen an den Bildecken sind Medaillons, aus denen Porträtköpfe hervorsehen, angebracht. Leben-

dig gewordene Nägelköpfe, möchte man sagen. Sie finden sich auch schon an der früheren Tür Ghibertis. Andrea Pisano hatte dafür Löwenmasken. Um die ganze Pforte ist oben und seitwärts (unten liegt die Schwelle) eine Umrahmung gelegt; daran steigen aus Vasen in die Höhe um Stäbe geschlungene Laubgewinde, mit Früchten und mit Tieren daran, in prächtiger, voller Körperlichkeit, eine Erinnerung an den bei Kirchenfesten um die Türen gewundenen natürlichen Schmuck. Pfosten und Sturz der beiden früheren Türen bekamen jetzt dieselbe Dekoration, an der nördlichen ist sie einfacher, an der südlichen (des Andrea) um so reicher, naturalistisch anspruchsvoller und in ihrer Wirkung zum teil noch durch Unterhöhlung verstärkt. Alles einzelne ist schön und naturwahr, und die Arbeit ist technisch vorzüglich; aber bei aller Bewunderung des Gegenstandes muß man doch von diesen dekorativen Zutaten sagen: der tektonische Charakter eines dienenden Gliedes, das die plastischen Bilder mit dem Bauwerke verbinden soll, hätte bestimmter ausgesprochen werden müssen. Donatello mit der Flügeltür der Alten Sakristei von S. Lorenzo hat das bei einer viel bescheidneren Aufgabe besser verstanden. Er war der bessere Architekt und hatte Gefühl für den Aufbau und die Einteilung. Auch von Luca della Robbia und seiner Bronzetür in der nördlichen Domsakristei kann man das noch sagen, bei aller Einschränkung im übrigen. Das ging Ghiberti ab. Seine Begabung beruht auf dem großen Schönheitsgefühl und hat darüber hinaus ihre Grenzen. Es fehlt ihr die kräftige Eigenart. Wir sahen bei seiner Entwickelung von oben her, daß Brunelleschis Art charakteristischer war als die seine, und nach unten hin finden wir wieder, daß Ghiberti auf die Nachfolgenden keinen großen Einfluß ausgeübt hat. Er hat, so könnte man sagen, mit seinem Sinn für die Natur und seinem Bedürfnis nach Schönheit, aus seiner Richtung schon selbst gemacht, was möglich war. Spätere Nachahmer konnten darin nicht mehr glücklich sein. Seine Aufgabe war es einmal, Züge der Beseelung zu finden zu der Kunst des 14. Jahrhunderts und dadurch ist er an dem Fortschreiten des 15. beteiligt. Sodann erhöht er Personen und Vorgänge nicht bloß formal durch künstlerische Eleganz, sondern auch gesellschaftlich in der Haltung; beides bereitet uns auf die Hochrenaissance vor. Ein weiterer Fortschritt zu etwas innerlich Neuem wäre von ihm aus schwerlich erfolgt. Dazu bedurfte es eines kräftigeren Anstoßes. Und der Mann, von dem er kommen sollte, war längst da.

Ehe wir uns aber mit Donatello beschäftigen, haben wir noch ein Ereignis nachzuholen, das in Ghibertis frühere Lebenszeit fällt. Der San

Michele, der früher umgebaute Getreidespeicher (S. 49), sollte nach einem Beschluß von 1406 auf Kosten der Zünfte Standbilder ihrer Schutzheiligen erhalten, die demnächst in reichverzierten Tabernakeln an den äußeren Pfeilern aufgestellt wurden. Zwischen 1416 und 1426 lieferte Ghiberti drei große Bronzestatuen, für die Tuchhändler den Johannes, für die Wechsler den Matthäus, für die Wollhändler*) den Stephanus. Der Preis für den Matthäus durfte sich nach dem Kontrakt auf 2500 Gulden belaufen, ungerechnet alles Material, was die Auftraggeber lieferten! Diese drei Bronzestatuen sind technisch alle ausgezeichnet, aber als künstlerische Erscheinungen sind sie sehr verschieden: Johannes eine gotische Heiligenfigur ohne eigentlichen Charakter, Matthäus übertrieben elegant, hingestellt wie eine römische Togastatue. Ganz einfach, edel und am feinsten in den Verhältnissen ist der Stephanus, der einst eine Märtyrerpalme in der Rechten trug (Abb. 94). „Es gibt spätere Werke von viel bedeutenderem Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht" (J. Burckhardt). Man wird vor dieser Statue durchaus an das Altertum erinnert, aber nicht äußerlich durch Nachgeahmtes, wie etwa den Wurf eines Mantels, denn dergleichen ist hier Nebensache, sondern in der Weise, daß man das sichere Gefühl hat, etwas gleichgroßes und gleichwertvolles vor sich zu haben. Formell aufgefaßt, müßte man sagen, hat die christliche Skulptur in einer solchen Einzelfigur ihre absolute Höhe erreicht. Aber der Inhalt blieb noch nachzufüllen, der Ausdruck von innen heraus zu erweitern und zu verstärken. Diese Aufgabe war Donatello vorbehalten, der sie zunächst für unser Gefühl sehr einseitig auf sich nimmt.

Donatello, eigentlich Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386—1466), gehört einer guten, einfachen bürgerlichen Familie an. Er ist eine durch und durch gesunde Natur, persönlich ohne Ansprüche an äußeren Lebensgenuß. Es ist nicht zufällig, daß wir viel weniger von ihm wissen, was ihn äußerlich mit der Zeitgeschichte verbindet, als von manchem so viel geringern Künstler. Er lebt eben nur für seine Kunst und ist um ihretwillen

*) Die Tuchhändler (arte di Calimala) bereiteten eingeführtes Tuch zu, die Wollhändler (arte della Lana) fabrizierten solches aus Rohstoff. Ihr Patron war der Stephanus. An dieser neuen Ausstattung waren beteiligt die sieben großen und sieben von den kleinen Zünften, und außerdem noch die Handelskammer (Mercanzia) mit Verrocchios Gruppe Christus und Thomas, 1486 enthüllt.



Abb. 94. Der h. Stephanus, von Ghiberti. Or San Michele in Florenz.

auch viel in Italien auf Reisen gewesen. Als er unverheiratet in hohem Alter starb, ließ er ein großes geistiges Erbe zurück, welches er persönlich zusammengebracht hatte. Der Zustand der italienischen Plastik hatte sich in den sechzig Jahren, seit er angefangen hatte selbständig einzugreifen, völlig und zwar durch ihn verändert. Über ganz Italien waren seine Werke verbreitet, an einzelnen Stätten, wo er länger gearbeitet hatte, z. B. in Padua, lebte seine Richtung kräftig weiter. Er hat zahlreiche sehr betriebsame Schüler gebildet, von denen wir einige nur aus ihren Werken, nicht den Namen nach kennen. Sein Einfluß war so groß gewesen wie der keines Bildhauers vor ihm. Unter den Malern kann man nur Giotto oder Masaccio mit ihm vergleichen.

Sein älterer Freund Ghiberti, der zehn Jahre vor ihm gestorben war, hatte, wie wir gesehen haben, einen solchen Einfluß nicht gehabt. Donatello hat noch unter ihm gearbeitet, aber sein Lehrer ist Ghiberti darum doch

nicht gewesen. Die Frage, wer seine Lehrer waren, ist aber unwesentlich, denn was er suchte und wollte und schließlich auch erreicht hat, das konnte ihm unter den damaligen Bildhauern keiner geben. Das Wesentliche seiner Kunst lag in seiner eigenen Natur, in seinem festen und tiefen Charakter, dem es um jeden geringsten Teil seiner Arbeit ernst war. Um wie viel mehr aber lebte er noch in dem Ganzen einer Aufgabe! „So sprich doch, daß du die Ruhr kriegst", soll er immerfort gerufen haben, als er an dem Zuccone (Kahlkopf), dem sogenannten König David arbeitete, einer seiner großen Marmorstatuen für den Campanile, einer langen, hageren Greisengestalt in der Tracht und Haltung eines römischen Redners, aber mit einem Porträtkopf von erschreckender Naturwahrheit (gegen 1426). — Viel wichtiger als die Lehrer war für ihn von Anfang an der Kreis seines Umganges, daß er z. B. schon als Kind dem Hause der Martelli nahe stand, für die er dann später gearbeitet hat, daß er mit Brunelleschi befreundet war, und daß ihm Cosimo Medici ein Freund und Gönner wurde. Eine Zeitlang (bis 1433) arbeitete er mit dem Baumeister Michelozzo zusammen, der zugleich ein sehr mittelmäßiger Bildhauer war, flau und langweilig, so daß man seinen Anteil auf gemeinsamen Werken leicht erkennt (Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium, seit 1425 in Arbeit). Aber er war geschickt und brauchbar, wir finden ihn viel mit architektonischen Zierwerken, Tabernakeln, Kapellen, auch mit dem Umbau von Kirchen und Klöstern beschäftigt, und das konnte für Donatello, der doch ganz ausschließlich Plastiker war und blieb, von Wert sein in bezug auf den Aufbau seiner Werke, die schwächere Seite an Ghiberti, wie wir gesehen haben. Wir vergleichen dabei sowohl die Umrahmungen der Reliefs, wenn diese mit Architekturen oder Geräten verbunden sind, als auch auf den Reliefs selbst die allgemeine Komposition und besonders die darin dargestellten Architekturen. In der Einzelfigur würde dieser Vergleich zu ungunsten Ghibertis — im Hinblick auf seinen „Stephanus" — nicht zutreffend sein. Ein Erfinder war Michelozzo unter keinen Umständen, wie der Palazzo Medici zeigt (S. 158), und darum kann sich seine Bedeutung für Donatello auch nicht über das Äußerliche hinaus erstreckt haben. Am wertvollsten war jedenfalls die Hilfe des ehemaligen Goldschmieds für den Bronzeguß. Donatellos herbe, große, neben der sanften Schönheit Ghibertis nicht selten abstoßende Art und ihre Bedeutung für die Nachfolgenden hat zuerst Rumohr erkannt, ohne daß er ihr gerecht werden konnte. Bode hat um das ganze Problem seiner Kunst das meiste Verdienst und er erst hat dem Manne die ihm gebührende

Stelle gegeben. Donatello ist für sein Jahrhundert, was für das folgende Michelangelo ist, der zufällig auch durch einen Schüler von ihm — Bertoldo di Giovanni — den ersten Unterricht empfangen hat. Aber viel mehr bedeutet die innere Ähnlichkeit der beiden großen Künstler, wodurch der Jüngere auf das Vorbild des nicht mehr lebenden Älteren hingeführt wurde. Beide holen aus den Tiefen des animalischen Lebens das innere Feuer, die seelische oder geistige Erregung hervor, die die von ihnen geschaffenen Körper durchzuckt. Michelangelo hat diese Körper zergliedert, Donatello hat sie nur beobachtet. Jener wirft sie gewaltsam und gibt uns dadurch Lagen und Erscheinungen, an die wir manchmal nicht mehr zu glauben vermögen im Reiche des Wirklichen, dieser hält sich dem Leben näher und geht mehr unbefangen und suchend in den Spuren der Natur. Aber ein tieferes, individuelles Leben hinter der allgemeinen äußeren Erscheinung der Körper sucht er gerade so wie später Michelangelo, und das unterscheidet ihn von allen früheren bis zu dem ihm nächsten, Ghiberti, hin. Einen Vorgänger, aber doch nur ganz äußerlich angesehen, hat er an Giovanni Pisano, wenn man an dessen vielberufenes „Häßliches" denkt, — denn in der wahren geistigen Charakteristik ist doch der Abstand zu groß, als daß man die zwei Erscheinungen vergleichen könnte, auch wenn man dabei in Anschlag bringt, daß mehr als ein Jahrhundert zwischen ihnen liegt.

Bei Donatello haben wir lauter neues, in allen den einzelnen Gruppen, nach denen wir uns seine Kunst zur Betrachtung ordnen mögen: fast überall fängt das, was unsere Aufmerksamkeit als Haupterscheinung auf sich zieht, mit ihm und in ihm selbst an. Zunächst beschäftigt uns sein Verhältnis zur Antike. Wir dachten uns früher, daß er schon als junger Mensch mit Brunelleschi zusammen in Rom ausgegraben und studiert hätte. In seinen mittleren Jahren wurde er dann durch einen Auftrag auf längere Zeit (1432—33) dorthin gerufen, und nur dieser Aufenthalt ist uns ausdrücklich überliefert. Mehr als einer der Bildhauer des 15. Jahrhunderts hat sich Donatello mit der antiken Kunst vertraut gemacht. Er zeigt das in den Formen seiner Dekoration wie in den Motiven seiner Figuren, deren man eine ganze Menge aus den Anregungen antiker Vorbilder herleiten kann. Aber es sind alles äußere Anleihen. Der Ausdruck seines eigenen Lebens ist anders. Abgesehen von den ganz modernen Bestandteilen — so das Lutschen der Kinder, die Art, wie sie sich anfassen, ihr Aufmerken und ihr Ergriffensein von äußeren Vorgängen — bemerkt man bald, wie die antike Kunst ihm nur der äußere Weg ist, der ihn durch eigene Beobach-

tung tiefer in das Wesen seiner Gegenstände eindringen läßt. Dafür nur eine kleine Äußerlichkeit: man beachte, wie oft auf seinen Reliefs die „allerantiksten“ Figuren für den Gegenstand am wenigsten Bedeutung haben und als sogenannte Akte im Hintergrunde stehen, Frauen und Männer, diese manchmal zu Pferde. Das Charakteristische jedes besonderen Lebens und die Zusammenfassung dieses Lebens auf den Mittelpunkt der dargestellten Zustände und Handlungen hin, der konzentrierte Ausdruck in einzelnen Figuren und die dramatische Zuspitzung in figurenreichen Reliefs, dieses für Donatello Wesentliche hat alles mit der antiken Kunst garnichts mehr zu tun. Donatello ist als Künstler gerade so individuell und persönlich wie Dante in den energischen Mitteln seiner Sprache, wenn sie uns durch Bilder und Vergleiche packt und anstatt langer Worte die Sache selbst in ihrer abgekürzten, wesentlichen Erscheinung hinstellt.

Für den Bildhauer ist die wichtigste Aufgabe, weil sie über sein Talent entscheidet, die menschliche Gestalt als Vollstatue. Bei Donatello traf es sich günstig, daß ihm gleich anfangs eine große Zahl solcher Einzelstatuen aufgegeben wurde. Aus seinen ersten zwanzig Jahren (seit 1406) haben sich noch sechzehn in Florenz erhalten: elf an die Dombauverwaltung gelieferte für die später abgerissene Fassade, sowie für den Campanile, drei für Or San Michele, zwei in S. Croce. Zweierlei ist neu an der Art, wie er diese Aufgaben behandelte. Zuerst richtete er sich in der Ausführung, in der Betonung des Details, in der Schattengebung durch die Tiefe der Gewandfalten, nach der Wirkung, die eine Statue an ihrem Standorte für das Auge des tiefer und ferner stehenden Beschauers haben sollte, so daß, als er z. B. für die Leinenhändler den 1411 bestellten Markus vollendet hatte und dieser seinen Auftraggebern nicht zusagte, ihre Kritik verstummte, sobald die Statue an Or San Michele aufgestellt worden war. Sodann machte er an solchen Statuen die Köpfe nicht nur ausdrucksvoller, als man es bisher gesehen hatte, sondern er lieh ihnen sogar manchmal die Porträtzüge bestimmter Zeitgenossen. Außerdem aber verstand er es, sie durch Stellung und einzelne Bewegungen vor denen Ghibertis und anderer gleichzeitiger Bildhauer auch bei übrigens ähnlicher Gattung deutlich auszuzeichnen, so daß nun diese Einzelstatuen Donatellos, gegenüber denen aller anderen und auch verglichen mit Statuen des Altertums, eine besondere und völlig neue Erscheinung sind. Wir wählen dafür zwei hervorragende Beispiele.

Von den vier sitzenden Kolossalstatuen der Evangelisten für die Domfassade (jetzt im Chor) gehört der Johannes (Abb. 95; 1415 vollendet)


Abb. 95. Der Evangelist Johannes, von Donatello. Florenz, im Dom.

dem Donatello. Äußerlich ist die Statue denen seiner etwas älteren Kunstgenossen ziemlich gleich, aber bei näherem Aufachten gewahrt man den Unterschied. Der bärtige, ernste Kopf, nicht der gewöhnliche eines jugendlichen Johannes, hat unter allen vieren allein den Ausdruck einer Person. Der lange Mantel und der Rock darunter sind ferner so behandelt, wie Donatello das Gewand immer verwendet, nicht an und für sich als Gegenstand, sondern damit man den Körper dahinter suche. Und so haben wir in diesem Johannes eine Vorahnung von Michelangelos Moses. — In dieselbe Zeit gehört der für die Panzerschmiede gelieferte Georg, früher an Or San Michele (1416; Abb. 96), die schönste Darstellung eines christlichen Helden, der mit bloßem Kopfe und festem, lebhaftem, aber nicht theatralischem Blick, also tapfer und bescheiden zugleich, immer gerüstet bereit steht. Alles Schöne ist einfach. Das sieht man hier. Dazu kommt ein besonderer, echt donatelloscher Zug. Der lange Schild vor beiden Knieen deckt einen großen Teil des Körpers, aber für die Charakteristik geht doch nichts verloren, denn seitwärts greifen die Beine aus, weit gespreizt, ein Zeichen von Kraft und Selbstvertrauen. Aber der Ausdruck ist noch nicht so komisch-renommistisch, wie bald darnach in Castagnos köst-



Abb. 96.
Der h. Georg, von Donatello. Florenz, Bargello.

lichem Bramarbas „Pippo Spano" mit der quer vor den Bauch gelegten Schwertklinge (Fresko aus einer ehemaligen Villa Strozzi in Legnaja, jetzt im Museo S. Apollonia). Man sieht daran, was die Beinstellung bedeuten soll. Donatellos Statue ist in den Verhältnissen aufs feinste abgewogen, der kurze Mantel, der Harnisch darunter und durch diesen durchscheinend der Körper, alles ist berechnet und doch im Zusammenwirken gleich einfach. Keine Statue eignet sich so wie diese, uns Donatellos Verhalten zum Altertum klar zu machen, und zwar in einer Weise, daß die Antike neben ihr einen schweren Stand haben dürfte!

Alle diese Statuen sind in Marmor gearbeitet mit Ausnahme des ursprünglich für Or San Michele bestimmten

heiligen Ludwig, den Michelozzo in Bronze goß (1424, jetzt in S. Croce). Das Technische ist bei Donatello nicht die Hauptsache. Er mußte sich schon bald fremder Hände zur Hilfe bedienen, da die Aufträge sich häuften. Er darf überhaupt nicht als Techniker aufgefaßt werden. Auf den Guß und das Ziselieren vollends verstanden sich die etwas jüngeren Antonio Pollajuolo und Verrocchio viel besser als er. Nun fügte es sich, daß die Hauptwerke seiner späteren Zeit in Bronze ausgeführt werden mußten. In Padua errichtete er während eines zehnjährigen Aufenthalts bis 1453 eine eigene Werkstatt, und um ihn bildete sich dann eine ganze Schule von Gießern und Ziseleuren. Auch zur Herstellung der Modelle mußte er schon fremde Hilfe in Anspruch nehmen, weil die Aufgaben größer wurden, und an den umfangreichen, aus mehreren Stücken bestehenden Werken sehen wir denn auch deutlich den Unterschied der Hände. Je weiter sein Leben fortschreitet, einen desto reicheren Inhalt bekommt es, und immer weitere Kreise erfaßt seine kräftig weiterwachsende Kunst. Aber es fordert mehr Sorgfalt von uns, in der handwerksmäßigen Verbreitung und Verflachung die eigenen Züge Donatellos festzuhalten. Daß die meisten seiner Statuen in Marmor ausgeführt waren, hing mit den Wünschen der Besteller zusammen, die sich gleichwohl, wenn Donatello schon damals ein hervorragender Bronzebildner gewesen wäre, darnach gerichtet haben würden. Als solchen zeigte er sich allerdings auch einmal schon in seiner früheren Zeit, in der wahrscheinlich bald nach seiner Rückkehr aus Rom 1433 für Cosimo Medici gelieferten Bronzestatue des David (im Bargello; Abb. 97). Sie ist wieder etwas neues, nämlich die erste nackte Vollstatue, die seit dem Altertum den Anspruch erhebt, der Natur gerecht zu werden. Technisch ist sie vorzüglich ausgeführt, der Körper sorgfältig modelliert, der Schäferhut und die Locken, das Schwert in der Rechten, die Beinschienen und Sandalen, endlich der Helm auf dem Haupte Goliaths sind



Abb. 97. David, von Donatello. Florenz, Bargello.

auf das feinste nachgearbeitet. Dies Ziselieren hatte aber für die Nebensachen an Statuen große Bedeutung, ebenso auch für die Reliefs im ganzen, da durch den Guß manches von den Feinheiten des Tonmodells verloren gehen mußte.

Noch mehr vielleicht als die Einzelstatue gibt uns das Relief Veranlassung Donatellos Größe zu bewundern. Hier hat ihn zunächst sein künstlerischer Takt, im Gegensatze zu Ghiberti, insofern auf den richtigen Weg geführt, als er nicht die hohe, sondern die flache, der Zeichnung näher verwandte Erhebung wählte, wie sie die Griechen anwendeten. Er vermied auf diese Weise den Abweg, der auf einzelne malerische Nebenwirkungen trifft, und erreichte statt dessen eine klare und übersichtliche Darstellung, sogar wenn ein Bild mit Gegenständen überfüllt war. Sodann kommt in diesen figurenreichen Bildern die Gabe der dramatischen Erzählung zur Geltung, die auf dem Beobachten der charakteristischen Züge im Menschenleben beruht. Die Schilderung ist dann durch einen geistigen Mittelpunkt zusammengehalten und ergibt — äußerlich — zugleich eine künstlerisch gefällige Komposition.

Dieselbe Gabe wird aber schon früh bei ihm offenbar in einer sehr einfachen Aufgabe, in der Madonna, die gewöhnlich als Brustbild und bisweilen mit Engeln, im Relief dargestellt, vorkommt auf kleinen Altären oder Tabernakeln in Marmor, Stuck oder Ton, manchmal bemalt. Eine bereits ältere Sitte bestimmte diese ungemein reizvollen kleinen Denkmäler für Kapellen, zur Hausandacht oder zu Votivgeschenken. Hervorragende Beispiele dieser Kunstgattung aus seinen mittleren Jahren (1420—40) bieten die Sammlungen des Louvre, des Southkensington-Museums und des Berliner Museums.

Unter den erzählenden Reliefs seiner früheren Zeit interessiert uns besonders eins, weil es uns seine Überlegenheit über die Mitstrebenden klar vor Augen führt. Jacopo della Quercia, der in Siena, wie Ghiberti in Florenz, die Plastik aus der Formsprache des 14. Jahrhunderts in die neue Zeit hinüberführte, hatte dort für S. Giovanni um 1416 einen Taufbrunnen entworfen, ein kunstvolles, mit Statuetten und Reliefs in Bronze und Marmor reich bedachtes Werk, welches für diese Zeit etwa die Bedeutung hat wie anderthalb Jahrhunderte früher die großen Kanzeln der Pisaner in Pisa und Siena. Nur war es zierlicher und im Schmuck noch mannigfaltiger, weswegen man auch verschiedene auswärtige Künstler dazu herbeigezogen hatte. Quercia hatte außer anderen Schmuckteilen von den sechs



Abb. 98. Tanz der Salome, von Donatello. Siena, S. Giovanni.

Bronzereliefs nur eins geliefert, zwei einer seiner Schüler, darauf zwei Ghiberti, endlich das letzte (1427), den Tanz der Salome, Donatello. Diese Reliefs treten als Hauptschmuck an dem ganzen Werke hervor. Sie sind nicht flach und dekorativ gehalten, sondern in Rahmen eingelegte und kastenartig vertiefte perspektivische Bilder mit dem Anspruche selbständiger Schilderung. Man erkennt hier Donatello (Abb. 98) sofort an der lebhaft erregten Auffassung, und dasselbe Leben zeigt sich auch in einigen der kleinen Freifiguren, die man ihm zuschreibt. Ghibertis Reliefs, so schön sie sind, erreichen doch darin das seine nicht.

In Donatellos Reliefdarstellungen nimmt nun in der Folge das Leben zu, und zugleich vervollkommnet sich die Technik, und eine große Menge von bestimmten Motiven sowohl als von technischen Mitteln oder Kunstgriffen führt den Künstler seit seinem römischen Aufenthalt auf seine Höhe. Die



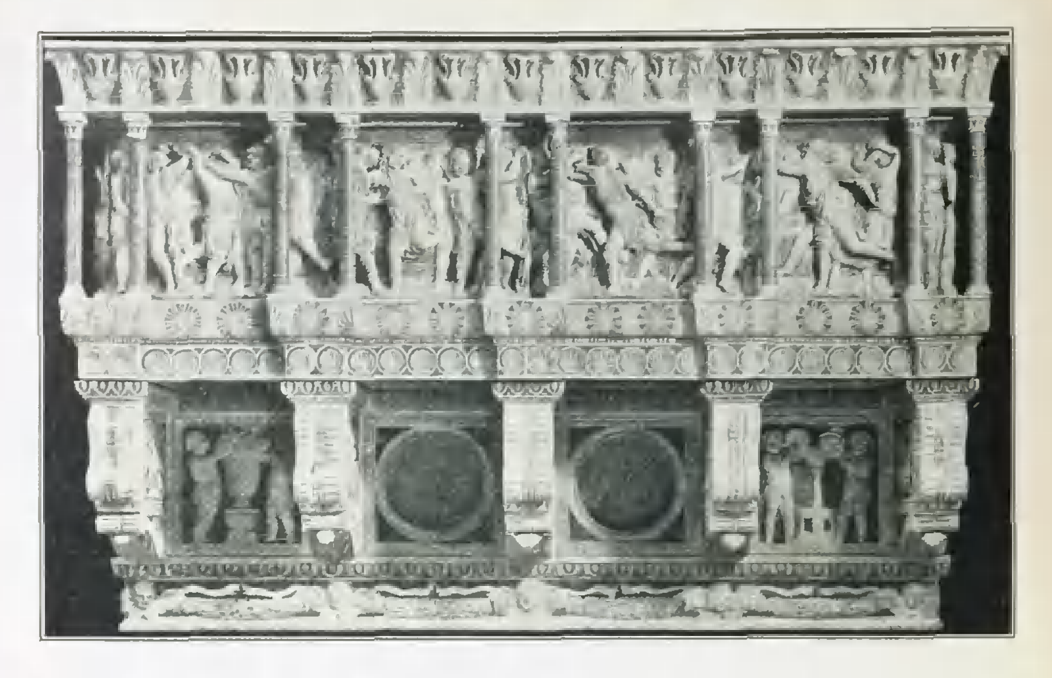


Abb. 99. Cantoria, von Donatello. Florenz, Dommuseum.

Aufträge drängen sich, ein Werk folgt auf das andere, er ist genötigt, Gehilfen anzunehmen und manches den besseren ganz zu überlassen. Seine Kunst wächst in die Breite. Wir wollen zwei bedeutende Werke, eigentlich Gruppen von Einzelwerken, daraus hervorheben, weil sie uns am deutlichsten seine ganz neuen Seiten zeigen.

Das eine ist die eine der beiden Sängertribünen (cantorie), die sich seit 1441 im Dom zu Florenz über den beiden Sakristeitüren unter der Kuppel befanden. Donatello hatte den Auftrag zu der seinen 1434 erhalten. Das Gegenstück, die Tribüne des Luca della Robbia, war schon seit 1431 in Arbeit. Beide Kanzeln ruhen auf Konsolen und sind außen mit den berühmten Marmorreliefs singender, tanzender und musizierender Kinder geschmückt, die (jetzt im Museum des Doms; Abb. 99 u. 100) zum Vergleiche der beiden Künstler auffordern. Der Aufbau der Kanzeln ist ähnlich. Die Figuren behandelt Donatello auf der Hauptfläche als einen zusammenhängenden Fries hinter gekuppelten, goldverzierten Säulchen. Bei Luca sind es einzelne Reliefbilder, im ganzen zehn, innerhalb einer antikisierenden Einrahmung. Die Reliefs gehören einer Richtung und, fast könnte man sagen, derselben Schule an, denn der jüngere Luca steht hier unter Donatellos Einfluß. Und doch wie verschieden sind sie! Donatello zunächst



Abb. 100. Cantoria, von Luca della Robbia. Florenz, Dommuseum.

hat die Ausführung ganz skizzenhaft gelassen, was mit Rücksicht auf den hohen und mäßig beleuchteten Aufstellungsort wohlgetan war, während der vollendete Marmorkünstler Luca sich nichts erlassen hat an der sorgfältigsten Technik, wodurch diese weich und naturwahr ausgeführten Figuren nun in der Nahesicht denen des Donatello überlegen erscheinen. Der Erfindung nach sind wohl Donatellos Reliefs mannigfaltiger, sie sind ganz besonders reich an Bewegungen und natürlichen, derben, schalkhaften Zügen, die das jüngere Alter dieser Putten nahe legt, wenn der Beobachtende, wie wir es an Donatello sehen, für dergleichen Sinn hat. Dafür sind aber Lucas Reliefs edler und schöner und in ihrer maßvollen und doch charakteristischen Erscheinung, wobei die Ausführung den geistigen Inhalt ganz zu decken scheint, den besten griechischen Reliefs, als eine neue und andere Art, ebenbürtig. Neben der Welt der kleinen Kinder gelingt Luca ganz hervorragend der — körperlich und geistig — verschlossene und doch vielsagende Ausdruck des Übergangsalters (Abb. 101), und das gerade konnte er von Donatello lernen, z. B. an dessen Reliefbüste des kleinen Johannes (im Bargello). Alle sind übrigens als Engel gedacht, ob geflügelt oder nicht, denn sie stehen auf Wolken. Mit diesen kräftigen, mageren Körpern und den nicht sehr klug aussehenden, aber anziehenden Gesichtern arbeitet bekanntlich die neuere Plastik, namentlich der Franzosen, mit Vorliebe weiter. Sie haben als Typen etwas



Abb. 101. Seitenrelief der Cantoria, von Luca della Robbia.

allgemeingültiges, und man wird sie doch nicht leicht verwechseln mit antiken Skulpturen. Den Weg zu dieser Art von Natur haben zuerst die großen florentinischen Realisten gezeigt, und Donatello muß als der eigentliche Finder gelten.

Das andere Hauptwerk Donatellos führt uns nach Padua, wo er, wahrscheinlich von dem verbannten Palla Strozzi gerufen, seit 1443 den Ausbau der Tribuna des Santo (S. Antonio) übernahm und die Errichtung eines Hochaltars, sowie dessen Ausstattung mit einer größeren Anzahl von Freistatuen und Reliefs, und zwar in dem Material, das er immer mehr als das seiner Art zusagende beherrschen lernte, der Bronze. Der schon 1450 geweihte Altar wurde später zerstückelt und ist seit 1895 aus den noch erreichbaren Bestandteilen schlecht und recht wiederhergestellt. Die einzelnen Stücke sind der Ausführung nach und sogar im Modell von sehr verschiedenem Werte. Am hervorragendsten sind vier breite, niedrige Tafeln mit „Wundern des Antonius“ in vielen Figuren von dramatisch bewegter Haltung, mit reicher Architektur im Hintergrunde, alles vorzüglich klar komponiert und in ganz flachem, scharfem Relief ausgeprägt. Ernste Gesichter und lebhafte Gebärden, zahlreiche aus dem Leben genommene Motive, namentlich an den Kindergestalten das Staunen, die ängstliche Spannung, ein in den Mund gesteckter Finger, eine angebissene Bretzel und ähnliches, was später bei Mantegna und andern wieder erscheint, zeigen hier Donatellos immer neue, ertragreiche Beobachtung in ihrem eigensten Elemente und gleichsam an der Ursprungsquelle.*) Von den zehn musizierenden, kurzgeschürzten

*) Zwei dieser Reliefs sind jetzt vorne am Altar angebracht, zwei auf der Rück-



Abb. 102 u. 103. Musizierende Engel, von Donatello. Padua, S. Antonio.

Kinderengeln auf schmalen, hohen Tafeln (Abb. 102 u. 103) sind einzelne geringer, andere besser, alle lebendig aufgefaßt, und einzelne Motive, z. B. die über den Bildrand gelegten Flügel, kehren ebenfalls bei Mantegna und bei florentinischen Malern wieder. Hier sehen wir auch schon auf einer Bronzetafel das Vorbild für die „Pietà" Giovanni Bellinis und anderer Oberitaliener, den sitzenden Christus in der Grabkammer, mit Engeln von der Art jener Musikengel (Abb. 104).

Donatello ist unerschöpflich in kleinen selbständigen Motiven, die über den Inhalt des dargestellten Gegenstandes hinausweisen und dadurch diesen dem Sinne des Beschauers nahe bringen. So wenn auf dem Gesims eines Tabernakels mit der Verkündigung in Stein, das die Cavalcanti wohl nicht lange vor 1430 stifteten (Abb. 105), zwei Engelpaare in Terracotta stehen (ein drittes war für die Mitte bestimmt) und bei dem einen der eine Kinderengel seinen Arm um den Leib des andern legt, damit dieser nicht schwindlig werde (Abb. 106). Die folgenden, auch hier wieder in erster Linie Mantegna, haben sich dergleichen gemerkt, und an der Hand solcher Äußerlichkeiten ist dann die Kunst des 15. Jahrhunderts der Natur immer näher gekommen.

Aber Donatellos Erfindung ist noch nicht zu Ende. Das Altertum

seite viel zu hoch und beinahe im Dunkel, unterhalb dieser eine meisterhafte, höchst bewegte „Grablegung Christi" in bemaltem Stuck. Auf der Vorderseite finden wir unterhalb jener zwei breiten Tafeln das hier abgebildete Bronzerelief einer Pietà (das andere oben, zwischen den Antoniusreliefs, ist unecht), neben dem beiderseits je sechs ganz schmale Tafeln mit Engeln eingelassen sind, die beiden äußersten Flötenbläser an den Ecken unecht. Oben außer dem Crucifixus noch fünf unterlebensgroße Freifiguren.

bis in die späte Römerzeit kannte die Reiterstatue als höchsten monumentalen Ausdruck der kriegerischen oder überhaupt fürstlichen Persönlichkeit. Im Mittelalter hatte man nur bescheidene Stufen wieder erreicht, in größerem Maßstabe im Norden (man denke an den sogenannten Konrad III. im Dom



Abb. 104. Christus in der Grabkammer, von Donatello. Padua, S. Antonio.

zu Bamberg), in Italien nur in weniger wirksamen Zutaten, wie in den Reitern über den Sarkophagen der Scaliger in Verona oder dem heiligen Martin in Lucca (S. 32). Donatello hat die Aufgabe zuerst in ihrem ganzen Umfange gelöst und zwar in Padua, wohin er für die Arbeiten im Santo berufen war und wo er nun zugleich das Bronzestandbild eines gewaltigen Reiters mit dem Kommandostab in der Rechten geschaffen hat

(Abb. 107). Erasmo dei Narni, genannt die „gefleckte Katze“ (gatta melata), mag als Condottiere den Venezianern noch soviel wert gewesen sein; gesetzt haben sie ihm aber, wie wir jetzt wissen, das Denkmal dennoch nicht, sondern sein Sohn hat es mit 1250 Golddukaten bezahlen müssen, und die Republik hat nur den Platz dazu geschenkt in der Stadt, wo ihr



Abb. 105. Die Verkündigung. Tabernakel von Donatello. Florenz, S. Croce.

ehemaliger Söldnerführer zuletzt lebte und 1443 — gerade als Donatello hinkam — gestorben war. Das Denkmal wurde 1450 in Guß und Ziselierung vollendet und 1453 auf einem Steinsockel vor der Kirche S. Antonio aufgestellt. Es ist das erste wahre Reiterstandbild der neuen Zeit, und es ist nur noch von dem vierzig Jahre jüngeren Colleoni Andreas del Verrocchio übertroffen worden. Aufgaben der Porträtskulptur, in solcher Vollständigkeit

und mit solchem Aufwande von Mitteln ausgeführt, gehören in dieser guten Zeit noch zu den Seltenheiten. Ferrara bekam zwar, wie wir später sehen werden, schon 1451 eine Reiterstatue, und auch Donatello sollte noch den Markgrafen Lodovico von Mantua und ebenfalls Borso von Ferrara in Modena hoch zu Roß darstellen. Aber es kam nicht dazu. Man hatte einstweilen besseres zu tun. Man schmückte die Kirchen und die öffentlichen Bauwerke außen und innen und wählte dazu die Gegenstände nach der Bestimmung, die sie haben sollten, oder nach dem Anlaß der Stiftung, und der einzelne begnügte sich mit dem einfachen Ruhme eines freigebigen, kunstsinnigen Stifters. Für das persönliche Andenken genügten, abgesehen von dem Grabmal, worin man schon bald etwas höher griff, noch bescheidenere Formen.



Abb. 106. Engelpaar aus Terracotta von dem Tabernakel Abb. 105.

Hierher gehört das **Porträtbildnis**, selten als Statue gegeben, gewöhnlich als Büste von Bronze, Ton oder Marmor. Donatello ist der Urheber dieser neuen Kunst. Ghiberti hatte noch nichts davon. In den Köpfen der Knabenjünglinge auf den Reliefs von Luca della Robbia spricht sich schon der Sinn dafür aus. Bei Donatello wurden wir daran erinnert durch die ganz neue Verwendung von Porträtzügen an Statuen von Heiligen. Eine merkwürdige Probe davon ist der sogenannte Poggio Bracciolini im linken Seitenschiff des Doms. Als eigentliches Porträt ist von unerbittlicher Charakteristik die häßliche, scharfe bemalte Tonbüste des mageren alten **Uzano***) im Bargello (Abb. 108). Ihre Benennung ist unsicher; sie selbst mit neueren Kritikern dem Donatello abzusprechen sehen wir keinen hinreichenden Grund. Ähnliche Büsten (Southkensington und Berlin) stellen eine unbekannte Frau und Johannes den Täufer dar. Donatello liebte diese Technik, er hat sie auch sonst bei Reliefs mit Madonnen

*) Oder Uzzano. In der Schreibung der Eigennamen mit einem oder mit zwei Konsonanten herrscht bei den Italienern noch lange Zeit hindurch Schwanken. Hier und immer ist die nach Prüfung richtigere Form gegeben.

und heiligen Geschichten kleineren Umfanges angewandt. Die Feinheiten des ersten Entwurfs blieben dauernd erhalten, anstatt im Bronzeguß abgeschwächt herauszukommen. Eine Bronzebüste Lodovicos von Mantua (Berlin Nr. 40) um 1450 geht ebenfalls auf Donatello zurück. Bei anderen Werken dieser Art ist es zweifelhaft, ob sie ihm oder einem Schüler gehören. Denn



Abb. 107. Gattamelata, von Donatello. Padua.

die Produktion in seiner Werkstätte und auf seine Anregung hin hat während der letzten Jahrzehnte seines Lebens ganz außerordentlich an Umfang zugenommen. Das Gebiet der florentinischen Porträtskulptur wird uns gleich noch einmal beschäftigen im Zusammenhange mit dem nächsten Geschlecht von Bildhauern, die nach der Mitte dieses Jahrhunderts zuerst selbständig auftreten. Sie sind alle von Donatello beeinflußt, wenn auch nicht

alle im eigentlichen Sinne seine Schüler gewesen sind, sondern viele von ihnen nach anderer Seite hin vielmehr einem anderen näher stehen: Luca della Robbia.

Aber ehe wir uns diesem zuwenden, muß noch darauf hingewiesen werden, daß mit den bisher erwähnten Werken Donatellos wohl die wichtigsten Seiten seiner Kunst bezeichnet sind, seine Tätigkeit aber in ihrem Umfange auch nicht annähernd umschrieben werden konnte. Sein Einfluß reicht weiter als der irgend eines anderen Bildhauers bis auf Michelangelo, und bei seinen vielen Gedanken und Entwürfen mußte er mehr als ein anderer sich fremder Hilfe zur Ausführung bedienen. So ist uns auch, je weiter ihn sein Leben führt, desto weniger von ihm rein, ganz persönlich, erhalten. Aber auch da verlohnt es sich noch, ihm nachzugehen.



Abb. 108. Niccolò da Uzano (?), von Donatello. Florenz, Bargello.

Wir betreten nun noch einmal die historische Stätte, die für die ersten Medizeer und ihre Künstlerfreunde Brunelleschi und Donatello gleich denkwürdig ist.

Giovanni der Ältere hatte die Sakristei erbauen lassen (S. 134), er ruht darin unterhalb des großen Marmortisches in der Mitte mit seiner Gattin in einer einfachen Grablade, nicht von Donatello selbst, sondern vielleicht von Buggiano. Sein Sohn Cosimo wurde 1464 in der Kirche unter der Kuppel beigesetzt; die ebenfalls einfache Grabplatte hatte Verrocchio gemacht etwa um die Zeit, als Donatello starb, der nun selbst neben seinem Gönner Cosimo bestattet wurde. Bald darnach ließ Lorenzo der Prächtige, wieder durch Verrocchio, ein Grabdenkmal für seinen Vater Piero († 1469) und dessen Bruder Giovanni († 1463) errichten, das sich ursprünglich in einer benachbarten Kapelle befand, jetzt aber in der Alten Sakristei innerhalb einer umrahmten Wandnische steht; 1472 war es fertig (Abb. 109). Ein roter Porphyrsarkophag mit reichem Bronzeornament auf einem Marmorsockel, immer noch einfach als Monu-

ment eines Hauses von beinahe souveränem Range und im Vergleich zu den Prachtgräbern anderer vornehmer Männer in Florenz, aber großartig entworfen und technisch vollendet, das echte Werk eines Goldschmied-Bildhauers. — Hier nun in dieser Alten Sakristei hat Donatello beinahe alles, was zur Ausstattung gehört, geschaffen seit seiner Rückkehr aus Rom und ehe er nach Padua ging: die Medaillons mit Geschichten des Täufers Johannes in den Zwickeln und mit den Evangelisten in den Lünetten, alles bescheiden in Stuck und einst farbig, jetzt leider übertüncht, sodann über den zwei hinteren Türen je zwei Heilige, ebenfalls in Stuck auf farbigem Grunde. Endlich die streng eingeteilte Flügeltür von Bronze, mit je zwei Heiligen in flachem Relief auf jedem Felde, und die Tonbüste des Laurentius auf einem Schrank. Dagegen sind die zwei viereckigen Bronzekanzeln auf Marmorsäulen in der Kirche S. Lorenzo späte Arbeiten seiner Werkstatt. Sie zeigen wilde Szenen aus der Passion von höchstem Leben in ganz flüchtig behandeltem Relief, zum teil vortrefflich erfunden und komponiert, dazu Friese mit Kinderdarstellungen (Abb. 110). Schülerhände haben bei der Ausführung viel verdorben, und auch die ganze spätere Einfügung und Anordnung der Reliefs beeinträchtigt ihren Eindruck. Aber alle diese Platten sind doch, rein äußerlich genommen, noch ein wichtiges Zeugnis dafür, wie weit dieser Riesengeist unter den Plastikern alle die anderen unter seinen Zeitgenossen überragte.



Abb. 109. Medizeersarkophag, von Verrocchio. Alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.

Damit die Skulptur des neuen Stils die allgemeine Formgebung des 14. Jahrhunderts überwand und den unmittelbaren Weg zur Natur im einzelnen von sich aus wiederfand, bedurfte es eines Künstlers wie Donatello, der mit offenen Augen und scharfem Blick losging auf das Charakteristische

am Menschen in den Körperformen und im geistigen Ausdrucke, unbekümmert um die Anforderungen einer höheren oder zarten Schönheit. Diese Einseitigkeit macht sich bei seinen Schülern unvorteilhaft geltend, weil sie die herben Formen nicht mit eigenem Leben erfüllen konnten. Hier bot ein ganz anders gearteter, wenig jüngerer Bildhauer Ersatz und heilsames Gegengewicht mit seinem hohen Schönheitsgefühl, das er bei einer übrigens viel engeren Begabung in frühreifer Entwickelung doch sehr entschieden selbst zum Ausdruck brachte und an die anderen weitergab: Luca della Robbia aus Florenz (1399—1482), ein einfacher Mann aus einer schlechten Handwerkerfamilie, über dessen äußeres Leben nichts weiter zu sagen ist, als daß er mit emsigem Fleiße seiner Arbeit oblag und so in einer großen Menge untereinander ähnlicher Werke gleichmäßig die Erscheinung einer einfachen, ruhigen, gegenständlichen Schönheit ausgedrückt hat. Wir sahen bereits, wie er als fertiger Künstler in den dreißiger Jahren in seinen Kinderdarstellungen für seine Sängertribüne (S. 179) einige kräftigere Züge von Donatello aufnahm. Aber er ist doch nicht von diesem ausgegangen. Er ist hervorgewachsen aus einer größeren Gruppe älterer Bildhauer, die — zeitlich neben Ghiberti — kleinere Werke von wenigen Figuren in Ton oder Stuck darstellten und darin in anspruchsloser Form und bei äußerlich bescheidener Ausführung einen natürlichen, oftmals lebendigen und dem Sinne des Volkes zusagenden Ausdruck trafen. Es sind zum großen Teile Madonnenreliefs, manchmal in dem Rahmen einer bestimmten Situation, z. B. der „Verkündigung", die, für einen geringen Preis hergestellt, bald beliebte Gegenstände der häuslichen Andacht wurden und neben den Bildern der Maler in Toskana ein lange Zeit hindurch gepflegtes Gebiet einfacher und volkstümlicher Kunstübung begründen. Über den ganzen Reichtum dieser eigentümlichen kleinen Welt gewährt jetzt die Sammlung des Berliner Museums den bequemsten Überblick. Das Feierliche der älteren kirchlichen Malerei, die ernste Mutter Gottes mit dem segnenden, altklugen Christuskind, trat hier nicht so sehr hervor. Dafür fand das Naive, Anmutige, Liebreizende, sogar das Schalkhafte oder Neckische seine Stelle. Das natürliche Verhältnis einer einfachen bürgerlichen Mutter zu ihrem Kinde haben lange vor den Malern diese toskanischen Tonbildner gut ausgedrückt. Manchmal ist wohl auch der Charakter des Andachtbildes stärker betont, und dann wird die Madonna, namentlich in größeren Darstellungen dieser Art, von Engeln oder Heiligen umgeben, ernster aufgefaßt, und auch das Kind wieder mit segnender Gebärde gegeben, oder es wird, in einer ganz anderen Grup-



Abb. 110. Relief von der linksseitigen (Evangelien-) Kanzel. Florenz, S. Lorenzo.

pierung, die Mutter knieend und das vor ihr liegende Kind anbetend dargestellt. Aber auch dann bringt gewöhnlich ein auf dem Ganzen ruhender Liebreiz oder die natürliche Anmut vieler Einzelheiten einen solchen Vorgang dem Beschauer menschlich näher, und dadurch unterscheidet sich ein solches Relief von dem strengen Andachtbilde der älteren Art.

Auf diesem Boden ist die Kunst Lucas della Robbia gewachsen. Er selbst aber führt sie durch eine tiefere persönliche Begabung und durch seine höhere, künstlerische Art aus dem handwerksmäßigen und individuell noch wenig geschiedenen Betriebe empor, sowohl der Auffassung nach als auch namentlich in der Technik. Denn Luca ist ein sorgfältiger und fein fühlender Techniker, und zwar wählt er, wenn er in edlerem und beständigem Material ausführt, vorzugsweise — im Gegensatz zu Donatello — den Marmor wie an jenen Tribünenreliefs. In Marmor führte er auch bald nachher fünf Reliefs mit den Vertretern des „Unterrichts" an der Nordseite des Campanile aus, im Anschluß an die hundert Jahre älteren Arbeiten des Andrea Pisano (1437—40). Am günstigsten zeigt er sich in der lebendigen Grammatikerschule (Abb. 111) und dem Spielmann Orpheus inmitten eines köstlichen Tierparadieses. Aber sein Ruhm oder wenigstens seine

größte Popularität haftete doch an den vielen reizvollen **bemalten Tonreliefs**, für die er eine Glasur erfand, die die frische Form möglichst wenig beeinträchtigte und, mit dem zarten Farbenauftrag in Brand verschmolzen, das ganze Werk fast so dauerhaft machte, wie wenn das Modell in Marmor oder Bronze übertragen worden wäre.

Ganz Toskana ist erfüllt von diesen „Robbiaarbeiten". Sie konnten schnell hergestellt werden und gaben einen billigen und in ihrem Farbenglanze



Abb. 111. Grammatikerschule. Relief von Luca della Robbia am Glockenturm in Florenz.

heitern Ersatz für Marmor und Bronze. Mancher Innenraum und manche Fassade einer Kirche, einer Kapelle oder eines Palastes erhalten durch sie ihren fröhlichen Charakter. Wir finden sie an Altären und Tabernakeln, als Füllungen in den Lünetten über Türen und Fenstern, als Friese an den Türpfosten und als freistehenden figürlichen Zierat an Grabmälern, Taufbecken oder Brunnen. Neben der rechteckigen und der oben abgerundeten Relieftafel kommt auch schon früh das volle Rund (Tondo) vor, und diese Form wird später immer häufiger. Von Luca selbst geben die Cappella

Pazzi an S. Croce, die Lünetten über den Türen der beiden Domsakristeien und die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato hervorragende Beispiele. Lange über ein Jahrhundert und weit hinaus über die Schule der Robbia hat man in Mittelitalien in dieser Art dekoriert. Lucas Neffe Andrea († 1525) führte, zunächst unter dem Oheim, die Arbeit der Werkstatt weiter. Seine ersten selbständigen Arbeiten sind die köstlichen Wickelkinder am Findelhaus (Abb. 112). Dann wird er reicher und mannigfaltiger in den Aufgaben, beseelt von einem ganz besonderen Schönheitsgefühl, worin er an Fiesole erinnert. Später wird er wieder kräftiger und ist von Verrocchio beeinflußt. Er geht an Darstellungen größeren Umfangs und wendet mehr und stärkere Farben an. An ihn schließen sich wieder seine Söhne an, deren tüchtigster Giovanni († 1529) ist. Allmählich werden die Arbeiten ärmer und flacher im Ausdruck, greller in den Farben, nachlässiger in der Durchführung, unverhältnismäßig in ihren Bestandteilen. Das Beiwerk und die Fruchtschnüre werden zur Hauptsache, für das Figürliche reicht die Begabung nicht mehr aus. Zu dem allen kommt dann noch gelegentlich in den Figuren ein kirchlicher, strenger, ja asketischer Charakter, — Giovanni war mit Savonarola befreundet — und so haben sich diese oftmals äußerlich großen und anspruchsvollen Arbeiten allmählich sehr weit von der ursprünglichen Weise entfernt.



Abb. 112. Wickelkind, von Andrea della Robbia. Florenz, Findelhaus.

Luca selbst, zu dem wir nun zurückkehren, ist einfacher, aber frischer,

sowohl äußerlich in Figuren, Formen und Farben, als in der Erfindung und im Ausdrucke. Er ist sanft, wie Ghiberti, und hat bisweilen, wie wir gesehen haben, etwas kräftiges von Donatello, was sich auch in manchen dieser Tonreliefs zeigt und diese schon für den ersten Blick als selbständige Arbeiten eines individuellen Künstlers auszeichnet. Aber auch übrigens unterscheiden sich Lucas Arbeiten und auch die besseren Andreas deutlich von denen der anderen. Lucas Begabung ist nicht energisch und groß und auch nicht umfassend, aber sein Talent ist innerhalb seiner Grenzen vollkommen. Und die höchste und für die folgende Geschichte wichtigste Leistung dieses Talents ist die einfache **Mutter mit dem Kinde**, naturwahr in der Form, deutlich im Ausdruck, anmutig beseelt und dazu durch die Linien ihrer Komposition als ein Kunstwerk von selbständiger Schönheit wirkend. Hier in diesem Motiv, das für die Maler der Folgezeit eine so große Bedeutung gewinnen sollte, ist Luca als der eigentlich Schaffende anzusehen, als der Grundlegende auf der Stufe des individuellen und selbständigen Schönen. Die frühesten dieser Madonnenreliefs gehören noch den zwanziger Jahren an.



Abb. 113. Madonna vor der Hecke, von Luca della Robbia. Florenz, Bargello.

Die Plastik geht oft der Malerei auch bei der Madonna, einem ihrer wichtigsten Gegenstände, voraus. Luca, der also schon sehr früh in dieser Art tätig gewesen ist, nimmt auch hier Einflüsse Donatellos in sich auf, der, wie wir gesehen haben, an dieser Gattung von Madonnendarstellungen einen hervorragenden Anteil hat.

Lucas Reliefmadonna unterscheidet sich von der seiner Nachfolger durch äußere Eigentümlichkeiten: sie und das Kind sind im Maßstabe größer gehalten als die umgebenden Engel, das stehende Kind hält sie natürlicher an ihrer linken Seite, nicht an der rechten wie bei Andrea, und unter oder

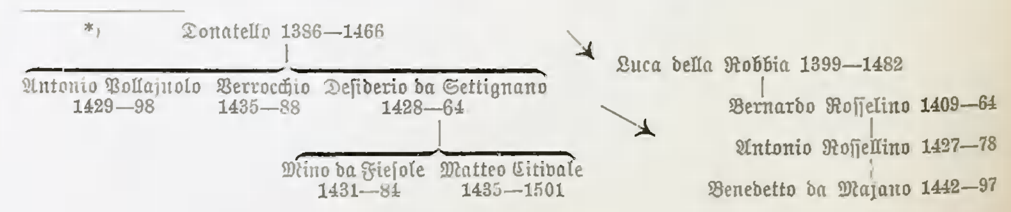


Abb. 114. Madonna mit Engeln, von Luca della Robbia. Florenz, Bargello.

neben ihr finden wir Wolken angedeutet, sogar bei der Halbfigur. Außerhalb Italiens findet sich ein reichliches Dutzend dieser Werke. Den vollsten Überblick gewährt aber immer noch die Sammlung des Bargello mit einer ganzen Reihe auserlesener Stücke, großer Hochreliefs auf blauem Grunde, zum teil von köstlichen farbigen Kränzen umgeben. Wir wählen als Beispiel der weltlichen Auffassung eine volle Figur vor einer grünen Wand, von der das Kind eine Blume bricht (Abb. 113), freundlich, aber mit einem Zuge von Hoheit, der Lucas Madonnen immer über das Spielende eines Genrebildes erhebt. Für das Andachtbild eine Lünette aus der abgebrochenen Kirche S. Pierino, eine Wolkenmadonna in halber Figur mit dem segnenden Kinde und zwei kleiner gebildeten anbetenden Engeln, früh und verhältnismäßig streng (1443; Abb. 114).

Luca hat auch, wie bemerkt, formell und technisch in seinem deutlichen und sicheren Relief, gewöhnlich von mittlerer Erhebung, von sich aus den richtigen Stil gefunden. Denn er war am wenigsten der Mann darnach, die Alten auf solche Erfordernisse hin zu studieren, und sein Relief dürfen wir als Stilform durchaus dem griechischen an die Seite stellen, wobei die tiefere Beseelung ganz außer Rechnung bleiben kann. Und es mag noch einmal bemerkt werden, daß man Luca, was man bei seinem Zusammenhange mit dem Handwerk leicht außer acht läßt, als selbständigen, erfindenden Künstler anzusehen hat. Das zeichnet ihn aus vor den etwas jüngeren Marmorbildhauern, die wir deshalb nur kurz als Gruppe zu betrachten haben.

Die Marmorbildhauer sowohl wie die als künstlerische Individualitäten höher stehenden Bronzebildner Pollajuolo und Verrocchio, sind alle, die meisten sogar erheblich, jünger als Luca della Robbia. Ihr selbständiges Wirken fällt nach 1450, nur bei einzelnen beginnt es etwas früher. Sie sind alle (außer Matteo Civitale aus Lucca) in Florenz oder in der Nähe geboren. Sie sind alle von Donatello mehr oder weniger abhängig, ohne doch alle seine Schüler zu sein (dies Verhältnis mag eine Übersicht in Form eines Stammbaumes*) veranschaulichen), die Marmorbildhauer daneben ebenfalls von Luca della Robbia. — Die Marmorbildhauer, mit denen wir uns zuerst beschäftigen, sind alle in erster Linie, was man zunächst nicht mißverstehen wolle, Handwerker. Die beiden Rossellini, Bernardo und Antonio (eigentlich Gamberelli), hatten noch drei Brüder, und alle fünf gehörten dem Kunstgewerbe an, Bernardo war zunächst Baumeister. Mino da Fiesole war von Haus aus Steinmetz und wurde erst durch Desiderio da Settignano für die Kunst gewonnen. Benedetto da Majano verfertigt kirchliches Gerät und Dekorationen aller Art, man hat ihm sogar einen Palastbau zugetraut (S. 162); sein Bruder war Intarsiator. Das reinste Schönheitsgefühl hat Desiderio, er steht als Künstler am höchsten und ist als Bildhauer der selbständigste. Er kommt Donatello, an den er sich unmittelbar anschließt, am nächsten. An Kraft erreicht er ihn nicht, an Zartheit und anmutvoller Beseelung ist er ihm überlegen; seine kleineren Büsten sind denen Donatellos ähnlich und wurden früher mit ihnen verwechselt. Am fernsten steht dem Donatello in seiner besonderen, zarten, weichen Schönheit Antonio Rossellino. Der vielseitigste und, was den Umfang seiner Werke betrifft, fruchtbarste ist der jüngste, Benedetto da Majano. Einen ganz eigentümlichen, innigen, sogar schwärmerischen Zug hat Matteo Civitale aus Lucca; er unterscheidet sich dadurch von allen Florentinern, an die er sich übrigens in seiner künstlerischen Erziehung angeschlossen hat. Antonio Rossellino ist auch als Bildhauer zunächst der Schüler seines Bruders Bernardo. Dieser ist unter allen — die beiden Bronzebildner mit eingerechnet — der älteste, nur zehn Jahre jünger als Luca della Robbia.

*)


Wir wollten die Marmorbildhauer zunächst als Handwerker aufgefaßt wissen. Das mag durch einige allgemeine Bemerkungen erklärt werden. Daß sie vom Handwerk ausgehen, macht es nicht allein. Denn das tun auch die Bronzebildner Ghiberti, Pollajuolo, Verrocchio und andere, die von Haus aus Goldschmiede sind und doch übrigens mehr als Künstler im eigentlichen Sinne dastehen als die Marmorbildhauer. Das Handwerk ist ja auch in diesem gesunden und kräftigen Zeitalter der natürliche Boden für die Kunst. Aber was und wie diese Marmorbildhauer schaffen, läßt, wie es scheint, die individuellere Art des Künstlers oder die höheren Eigenschaften eines Kunstwerkes nicht so hervortreten, — und das liegt allerdings auch wohl etwas mit in dem Material, das sie verarbeiten, dem Marmor. Die Plastik entwickelt sich in der Geschichte an der Architektur, oftmals in unbequemen, geometrisch zugemessenen Räumen. Sie zeigt sich selbständig nur in der Statue, als Denkmal, und in dessen bescheidnerer, abgekürzter Form, der Büste des Privatmannes. Ist sie aber mit der Architektur verbunden, so hat sie zunächst den Charakter einer gelegentlichen Ausstattung, sie ist nur die Dekoration des Bauwerks, das um seines Zweckes willen die Hauptsache ist. In glücklichen Zeiten und bei begabten Bildhauern kann sie aber auch in dieser Abhängigkeit einen hohen, wesentlichen künstlerischen Wert geltend machen, wofür wir, um nicht zu weit zu gehen, ja nur an die Reliefs Ghibertis oder Donatellos zu erinnern brauchen. In welchem Maße aber sich die Plastik geistig und künstlerisch frei machen kann von dieser Verbindung, die sie gleichwohl äußerlich nicht aufzugeben braucht, das sehen wir an den höchsten Leistungen eines Volkes, dem es gelungen ist, Architektur und Plastik auf die vollkommenste Weise zueinander in Beziehung zu setzen, der Griechen. Vor den Skulpturen der Parthenongiebel mag man sich wohl fragen, „ob der Architekt dem Bildhauer den Platz herrichten wollte, wo er seine geniale Kraft am glänzendsten entfalten konnte, oder ob der Bildhauer dem Architekten zuliebe den leeren Raum füllte" (E. Curtius). Es kommt uns hier wenigstens nicht der Gedanke, den Phidias (der trotz allen neueren Meinungen doch der Urheber bleiben wird) als Kunsthandwerker auffassen zu wollen. Und ebensowenig verliert Donatellos „Georg" oder Ghibertis „Stephanus" an Kunsthöhe und selbständigem Wert dadurch, daß sie in die Nischen von Or San Michele gestellt sind. Hiernach bedarf es keiner Begründung mehr dafür, daß die plastischen Arbeiten unserer florentinischen „Marmorbildhauer" außerhalb der architektonischen Umrahmung und losgetrennt von ihren Grabdenkmälern, Tabernakeln, Kanzeln nicht die

gleiche selbständige, künstlerische Bedeutung haben. Und da ferner bei dem anderen Teile ihrer Leistung, der Porträtbüste, trotz aller sachlichen Vorzüge des Gegenstandes, nachdem Donatello einmal den großen, entscheidenden Schritt getan und das Verdienst des Urhebers vorweg genommen hatte, ihnen nur die weniger individuelle Aufgabe glücklicher Nacheiferer übriggeblieben war: so ist es gerechtfertigt, daß wir sie selbst auch als Künstler eine Stufe tiefer stellen. Daß aber einzelnen von ihnen wie dem Antonio Rossellino auch eine vollkommene Marmorstatue (der lebensgroße Sebastian im Dom zu Empoli, 1457) gelungen ist, kann an dieser Auffassung im ganzen nichts ändern.



Abb. 115. Grabmal Brunis, von Bernardo Rossellino. Florenz, S. Croce.

Von ihren Werken betrachten wir zuerst die dekorative Plastik, dann die Porträtskulptur.

Da ist zunächst das Grabmal, welches jetzt in Florenz eine neue, reichere und prächtige Gestalt bekommt. Dankbarkeit für öffentliches Verdienst, Ruhmsucht der Stiftenden (des Gemeinwesens, der Korporationen oder der Familien), endlich das Verlangen einzelner Männer, die testamentarisch für ihr eigenes Andenken sorgten, gaben den Anlaß zu dieser Prachtentfaltung. Die Medizeergräber waren einfach (S. 186). Aber für den Staatssekretär von Florenz, Leonardo Bruni († 1444), machte Bernardo Rossellino das erste dieser schönen Nischengräber der Frührenaissance in S. Croce (Abb. 115).

Es ist eine Abart des an die Kirchenwand gelehnten Hochgrabes (S. 25), das neben der liegenden Grabplatte und dem einfachen Sarkophag schon bisher üblich war. Die einzelnen Elemente der früheren Formen sind hier zu einer reicheren Kombination zusammengefügt, und der Aufbau ist schöner geworden. Das Verdienst des Aufbaus gebührt Bernardo Rossellino, der als Baumeister in Rom, in Siena und namentlich in Pienza (S. 160) tätig war. Seine besondere architektonische Begabung ist seinen Grabdenkmälern zugute gekommen, von denen dieses in S. Croce das schönste ist. In der Nische steht auf dem Sarkophag die Bahre, auf ihr liegt die Gestalt des Entschlafenen, diese besonders ergreifend, mit dem Gesicht dem Beschauer zugewandt, übertrifft als plastisches Kunstwerk die meisten anderen. Sie verträgt auch den Vergleich mit der Bronzestatue Johanns XXIII. von Donatello im Baptisterium, die in ihrer stillen Schönheit das früheste Beispiel dieses Typus gibt (nach 1425). In der Lünette zuoberst der Nische sehen wir ein rundes Madonnenrelief zwischen verehrenden Engeln; darüber halten zwei Genien das Wappen, von dem reiche Guirlanden herabfallen. — Bald darauf wurde Brunis Grabe gegenüber das ganz ähnliche Denkmal seines Amtsnachfolgers Marsuppini († 1455) aufgestellt, an dem der frühverstorbene Desiderio da Settignano in seinen letzten Jahren seinen ganzen Schönheitssinn hat



Abb. 116. Grabmal Marsuppinis, von Desiderio da Settignano. Florenz, S. Croce.



Abb. 117. Grabmal des Kardinals von Portugal, von Antonio Rossellino. Florenz, S. Miniato.

bewähren können (Abb. 116). Der Aufbau ist leichter, das Dekorative zierlicher, und die wappenhaltenden Knaben unten am Sockel sowie die Jünglinge oberhalb der Pilaster, die Fruchtkränze auf ihren Schultern tragen, zeigen uns den Meister des Frauen- und Kinderporträts an. — Ganz anders wieder, und wenn auch nicht schöner, doch heiterer, freundlicher, man kann in bezug auf den bildnerischen Teil sagen: weicher, hat gleich darauf Antonio Rossellino die Aufgabe behandelt in dem gleichartigen Denkmal für den Prinzen Johann von Portugal († 1459) in der von ihm selbst erbauten Grabkapelle von S. Miniato (Abb. 117). Beliebt und allgemein betrauert war der junge Kardinal ganz plötzlich in Florenz gestorben. Es ist, als hätte der Künstler zeigen wollen, wie seine Kunst mit dem Schmerze zu versöhnen verstehe, so sanft schlafend ist der Tote dargestellt. Die Engel sind lebendig geworden und schweben mit dem Rundbild der Madonna von oben her aus der Lünette zu ihm hernieder, zwei andere knieen über ihm, oben und unten gleichsam an den Bettpfosten, und der zu Häupten hält über ihn die Krone, zwei nackte Putten endlich haben sich spielend mit den Enden des Bahrtuchs umwunden. Die plastischen Bestandteile sind hier noch mehr über ihre dekorative Aufgabe hinaus in das Leben und in die Handlung gezogen. Sie und auch



Abb. 118. Kanzel des Benedetto da Majano. Florenz, S. Croce.

die bloßen Zierformen sind mannigfaltiger und füllen den Raum, der nirgends leer bleibt. Und während an den anderen Denkmälern die hohe, geradlinige Rückwand über dem Sarkophag feierlich wirkt und die Madonna in der Lünette von dem Toten trennt, schließt sich hier das überirdische Leben, die Madonna mit ihren Engeln, unmittelbar und lebendig zu dem Entschlafenen in Beziehung gesetzt, an einen kaminartigen Aufbau hinter dem Paradebette an. Überdies ist der Rand des ganzen äußeren Halbrunds von den Falten eines zurückgenommenen Vorhanges eingefaßt. Alles das gibt eine trauliche, versöhnliche Stimmung, ähnlich dem friedlich-schönen Ausdruck der Madonnen, Engel und Heiligen auf Antonios zahlreichen Marmorreliefs.

Wie diese drei, jeder das in seiner Art schönste Grabmal geschaffen haben, so verdankt Florenz dem Benedetto da Majano seine schönste Marmorkanzel (in S. Croce; Abb. 118). Benedetto ist Antonio Rossellinos Schüler und hat auch Arbeiten, die dieser unvollendet ließ, zu Ende geführt. Er steht ihm an Schönheitsgefühl nahe, ist mannigfaltiger in den Gegenständen und reicher in den Mitteln des Ausdrucks, aber dafür oft auch konventioneller. Als Bildhauer ist er spät hervorgetreten, zuerst 1474 mit der ausgezeichneten Marmorbüste des alten Pietro Mellini (Bargello); dieser

stiftete die kostbare Kanzel, die wahrscheinlich bald darauf ausgeführt worden ist. Sie ruht nicht auf Säulen wie die alten Prachtkanzeln der Pisaner, sondern auf einer Konsole an dem Kirchenpfeiler. Das Vorbild für diese Form hatte schon Donatello gegeben mit seiner Außenkanzel am Dom zu Prato, die aber nicht eckig ist, sondern rund. In den Füllungen der Brüstung sitzen wie in Kasten vertieft fünf Reliefs aus dem Leben des heiligen Franz, wie es für S. Croce passend war, aufgefaßt und in Marmor dargestellt, so wie bisher auf den bemalten Tafeln. Es ist der Erzählungsstil, den wir aus den Bildern kennen, Lebhaftigkeit und eine gewisse allgemeine Schönheit, aber wir haben nicht die Größe der Erfindung, wie z. B. bei Donatello, und nicht das Pathos der ersten Anstrengung, sondern schon eine gewisse Routine. Das Leben geht überhaupt mehr in die Breite, und die Plastik erfüllt es mit ihrer Schönheit in zahlreichen Werken. Solche erzählende Reliefs von Benedetto sind nicht mehr von der Art, daß sie der Malerei Vorbilder geben. Vielmehr ist das selbständige und individuelle Leben der hohen Kunst um diese Zeit — 1480 — bereits nur durchaus bei den Malern anzutreffen, und das Hervorstechende an diesen Marmorwerken sind der Aufbau, die tektonische Durchführung und der dekorative Charakter. Es ist eben „Kunsthandwerk".

Dagegen hat das Porträt in der Plastik die selbständige Bedeutung und für die Malerei die Rolle des Vorbildes länger behalten, denn in der Malerei tritt das Porträt um die Mitte des 15. Jahrhunderts überhaupt erst vereinzelt auf. Und bald darnach (1466) war doch schon Donatello nicht mehr am Leben, der Begründer der Porträtplastik, wie wir gesehen haben. Er sowohl wie sein Schüler Verrocchio zeigen in ihren Werken diesen Sinn für das Bildnismäßige. Durch Luca della Robbia allein hätten die Marmorbildhauer die Richtung nicht bekommen, denn das Kräftige und Individuelle, was Luca allerdings bisweilen hat, scheint er erst seinem etwas älteren Mitstrebenden Donatello zu verdanken. Dieser hat also — außer Luca — mehr oder weniger stark auf die Marmorbildhauer eingewirkt.

Das plastische Bild des Privatmanns hat die Form der Büste. Ganze Statuen bestimmter Personen sind zunächst selten, auf Grabmälern sowohl wie als Denkmäler. Die Büste als Vollbüste oder im Relief bleibt nun aber nicht auf das Grabmal beschränkt. Sie wird seit 1450 — zuerst in Florenz, dann auch in Oberitalien und Venedig — ein Ausstattungsstück für das reiche Haus. Sie mehrt den Ruhm und verstärkt zugleich die Pracht der Einrichtung. Was die Form betrifft, so sind die Büsten von Marmor,

Terrakotta oder Stuck unten gerade abgeschnitten, weil sie auf den Simsen der Kamine und Türen zu stehen bestimmt waren. Die Bronzebüsten haben bisweilen noch einen besonderen Fuß, auf dem ein Ausschnitt des Körpers aufsitzt. Bei der weiten Verbreitung dieser Dekorationsweise muß doch viel zerstört worden sein, denn der Vorrat des Erhaltenen ist nicht sehr groß (Bronzebüsten gibt es überhaupt nicht viel mehr als ein Dutzend). Das Meiste befindet sich in den öffentlichen Sammlungen von Florenz (Bargello), Berlin, London (Southkensington) und Paris, manches erlesene Stück im Privatbesitz und davon manches noch in den alten italienischen Familien.

Die besondere Art dieser Porträtskulptur machen wir uns am besten klar durch einen Vergleich mit der antiken Plastik. Bei den Griechen überwiegt das Typische bedeutend gegenüber dem Individuellen. Porträts aus älterer Zeit sind überhaupt selten. Unterscheiden sie sich erheblich von Idealköpfen, so geschieht das nicht durch größere Naturwahrheit, sondern durch starke Betonung einzelner Merkmale, also eher auf Kosten der wirklichen Natur! Der Grieche versteht gut zu beobachten und gut zu schildern, aber für das Bildnis in der Kunst hat er wenig Sinn: es scheint, als ob seine Art zu sehen hier alles vereinfacht habe. Als sich die Kunst schon auf ihrem Höhepunkte befindet, z. B. auf dem attischen Grabmal des 4. Jahrhunderts, sagt dem Griechen ein Idealbild mehr zu als das wirkliche Porträt des Verstorbenen. Gegen die hellenistische Zeit hin wird der Ausdruck der Gesichter lebendiger, und was man damals suchte, das Ernste und Trübe oder das Leidenschaftliche und Bewegte, das wird auch in vielfach geänderten Formen ausgedrückt, aber nicht durch direktes Nachahmen der Natur, sondern durch Hinarbeiten auf gewisse malerische Wirkungen, z. B. in der Behandlung des Mundes oder der Umgebung des Auges (Unterschneidung der Lidränder, Verstärkung der Wülste, so daß Licht- und Schattengegensätze entstehen). Uns erscheinen darum die Gesichter dieser späten Zeit wesentlich natürlicher, „moderner"; aber bei einigem Nachdenken werden wir uns sagen, daß der Eindruck mehr auf einem starken allgemeinen Pathos beruht, als auf derjenigen bestimmten und einzelnen Naturwahrheit, mit der das Porträt zu rechnen hat. Erst die Römer — und vor ihnen die Etrusker, oft in abschreckender Derbheit — gehen in ihren Bildnissen auf die wirkliche, individuelle Natur los. Und diesen Weg betreten nun aufs neue die Florentiner des 15. Jahrhunderts. Sie haben ihn nicht von den Denkmälern der Römer oder gar der Etrusker aus genommen, denn der ganze Zug der Frührenaissance geht ja, wie wir gesehen haben, überhaupt nicht auf das Nach-

ahmen. Außerdem waren beispielsweise etruskische Bildnisse auf Aschenkisten, wo ihre Naturwahrheit heute auf uns den überraschendsten Eindruck macht, damals noch nicht in größerer Zahl vorhanden. Der Florentiner des 15. Jahrhunderts hat also von Natur für die Persönlichkeit und ihren Kopf dasselbe Interesse gehabt wie die antiken Vorbewohner seines Landes. Während den Griechen zu allen Zeiten der Körper die Hauptsache war, arbeiteten bekanntlich die römischen Bildhauer später oftmals Porträtstatuen auf Vorrat, um ihnen nachträglich die Köpfe nach den Wünschen der Käufer aufzusetzen.

Das florentinische Porträt der Frührenaissance hat vor dem antiken die scharfe Individualisierung*) voraus, und daß es ihm auch im Ausdruck einer allgemeinen Größe mindestens gleichkommen kann, zeigen die großen italienischen Reiterstatuen. Im einzelnen brauchen wir den Unterschied und die Art nicht zu schildern, da sie jeder, einmal aufmerksam gemacht, empfinden wird und leicht für sich weiter beobachten und schärfer begründen kann. Es hängt damit auch die vielfache Anwendung von Stuck und Terrakotta, sogar von Holz, und die Bemalung zusammen. Die Porträtbüste der älteren Florentiner ist also der antiken überlegen. Aber nur das Jugendalter der Erfinder hat sich diesen Vorzug bewahren können, denn bald sucht die Hochrenaissance wieder große, allgemeine Wirkungen anstatt der intimen Nachahmung des einzelnen Lebens. Sie vergrößert den Maßstab dieser gewöhnlich etwas unter Lebensgröße gehaltenen Bildnisse erheblich, ahmt die Pose römischer Imperatoren und Redner nach und erreicht so alsbald den erwünschten leeren und vermeintlich vornehmen Ausdruck der Antike. So bedeutet denn das plastische Porträt der Hochrenaissance, die in dem gemalten Meisterin war, nicht mehr viel. Warum Michelangelo keine Porträts mehr machte, werden wir später sehen.

Beachtenswert ist, daß für diese Kunst des 15. Jahrhunderts die Aufgaben der Idealskulptur und das Porträt oft so nahe bei einander liegen, ohne daß doch eines darunter leidet. Dieselben Bildhauer bilden Madonnen und Heilige und machen daneben Porträts von schönen irdischen Frauen, die manchmal den Madonnen einigermaßen gleichen und doch sofort als

---

*) So erklärt sich die häufige Erscheinung, daß selbst kenntnisreiche Archäologen nicht einig darüber sind, ob einander ähnliche griechische und sogar römische Porträtdarstellungen sich auf dieselbe Persönlichkeit beziehen oder nicht. — Seit diese Worte geschrieben wurden, sind dem Verfasser freilich auch Beispiele der Unsicherheit auf dem hier in Betracht kommenden Gebiete bekannt geworden. Die Schuld scheint aber nicht an den alten Florentinern zu liegen.



Abb. 119. Cherubimfries, von Desiderio da Settignano. Florenz, Cappella Pazzi.

Bildnisse erkennbar sind. Knaben und Jünglinge werden in Vollbüsten oder im Relief in der Haltung des Schutzpatrons Johannes dargestellt, wobei dann von der heiligen Einkleidung oftmals nur ein Stückchen Fell zurückgeblieben ist, — und kleinere Knaben sogar als Christkind. Auf den Bildern der Maler finden wir ja schon viel früher manchen jungen Kaufmannssohn als reisenden Tobias. — Fällt die ernste Einkleidung weg, so kommt der Eindruck größter Natürlichkeit in einem lachenden Kinderkopf zutage, so an einer Knabenbüste Desiderios der Sammlung Benda in Wien.

Am höchsten von diesen Porträtbildnern steht wohl, wie sich das schon nach seinen Madonnen und Grabfiguren erwarten läßt, Desiderio. Er hat am meisten von Donatello, mit dessen Arbeiten die seinen auch auf diesem Gebiete oft verwechselt worden sind, — ist aber weicher und schöner. Wie er mit diesem zusammenhängt und doch von ihm abweicht, lehrt am besten der Fries der Cherubimköpfchen in der Cappella Pazzi, dessen Ausführung durch Desiderio nicht mehr bezweifelt werden kann (Abb. 119). Da zeigen sich schon alle Nuancen von Ausdruck und von Behandlung des Marmors, Züge von Weichheit und Freundlichkeit, die sich dann auf Einzelbüsten von Desiderio oder Antonio Rossellino wiederfinden, denen hingegen Donatello nach seinen sicheren Werken eher auswich. Desiderio also war vorzüglich dazu befähigt, Frauen und Kinder zu porträtieren. Im Palazzo Strozzi befindet sich noch eine bei Vasari erwähnte verstümmelte Büste der jungen Marietta. Darnach hat man eine höchst lebendige Marmorbüste des Berliner Museums (Nr. 62, erworben 1842 vom Marchese Orlandini) bestimmt, sowie eine ihr ähnliche Stuckbüste mit langem Schleier (Nr. 62 C, erworben 1889), die aber entweder nicht Marietta Strozzi darstellen oder nicht von Desiderio herrühren können. Denn die wirkliche Marietta war, als ihr Oheim bankrott wurde und mit ihr nach Ferrara floh, im Todesjahr Desiderios, gerade

sechzehn Jahre alt.*) Unvergleichlich bedeutender und glänzender in der Ausführung ist die Kalksteinbüste eines kostbar gekleideten jungen Mädchens Nr. 62 A (1887 in Rom erworben, aus Urbino stammend, daher auch als Prinzessin von Urbino bezeichnet), sicher ein Werk Desiderios und vom Range der gemalten Profilbildnisse eines Piero dei Franceschi, Vittore Pisano oder Domenico Veneziano (Abb. 120). Desiderio ist jung gestorben und hat, wie es scheint, Antonio Rossellino, der übrigens seines älteren Bruders Bernardo Schüler war, beeinflußt. Antonio ist ein vorzüglicher Techniker, sowohl im Nackten wie in der Gewandung; die Sammlung des Bargello besitzt von ihm die abschreckend naturwahre Büste des alten Matteo Palmieri. Am meisten Ruf haben seine Kinderbüsten. Mino ist im Vergleich zu diesen beiden handwerksmäßig und derb, vorzüglich und bis zur Routine geschickt in allen dekorativen Teilen, konventionell und langweilig im Figürlichen. Schon von weitem erkennt man seine Reliefmadonnen an ihrem dünnen, langen Hals und dem nichtssagenden kleinen



Abb. 120. Mädchenbüste von Desiderio da Settignano. Berlin.

*) Wertvoll wie Desiderios Frauenbildnisse, sind auch die durch besondere typische Züge (etwas schräggestellte, halbgeöffnete Augen, zugekniffenen Mund) zusammengehaltenen weiblichen Büsten und Masken von dem angesehenen Wanderkünstler Francesco Laurana aus Dalmatien (nicht zu verwechseln mit Luciano da Laurana, der seit 1467 den berühmten Palast der Herzoge von Urbino für Federigo ausbaute). Ihm gehört noch z. B. eine früher Marietta Strozzi benannte Marmorbüste aus Palazzo Strozzi (Berlin Nr. 61) an.

Kopf. Aber er ist ein guter Porträtbildner, seine reichlich zwölf Büsten und Reliefbildnisse sind frisch und natürlich. Hauptwerke sind — im Bargello — Piero Medici (Abb. 121) und sein Bruder Giovanni, dieser im Harnisch, beide streng und kräftig, noch aus den fünfziger Jahren. Zum Kinderbildnis war er schlecht geeignet. Das mußte leer und süßlich ausfallen. Diese Gattung auf die höchste erreichbare Stufe zu bringen, war Desiderio und Antonio Rossellino vorbehalten, und auf sie hat man neuerdings die früher meist unter Donatellos Namen gehenden kleinen Johannes- und Christusbüsten verteilt. Manche besitzt das Ausland, namentlich solche mit reizend lachenden Köpfchen. In Florenz sind noch geblieben: zwei Johannes im Bargello, beide ernst, der größere von Desiderio, der kleinere von Antonio; im Palazzo Martelli ein freundlich lächelnder Johannes von Antonio; in der Kirche dei Vanchettoni von demselben ein ernster Johannes und ein schelmisch lachender Christus von Desiderio (Abb. 122). **Benedetto da Majano**, der jüngste von allen diesen, hat noch ganz zuletzt seinen feinen Geschmack an dem Grabmal für Filippo Strozzi in der Maria Novella bewährt (S. 162), einem schwarzen Sarkophag mit einem von vier anbetenden Engeln umschwebten Madonnentondo darüber (Abb. 123), alles in einer umrahmten Nische. Im Porträt steht er noch sehr hoch, wie die oben erwähnte Büste



Abb. 121. Piero de' Medici, von Mino da Fiesole. Florenz, Bargello.



Abb. 122. Christusknabe, von Desiderio da Settignano. Florenz, Kirche dei Vanchettoni.

Filippos von bemaltem Ton in Berlin aus derselben Zeit und die ganz frühe (1474) Marmorbüste des alten Pietro Mellini im Bargello beweisen.

Wenn wir die Marmorbildhauer in den Anregungen Donatellos und Lucas weitergehen und die Kunst der großen Erfinder in vorwiegend handwerksmäßiger Tätigkeit verbreiten sehen, so finden wir dagegen, daß ihre gleichzeitigen Genossen Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio (nach seinem Lehrer, einem Goldschmiede, so benannt; eigentlich



Abb. 123. Madonnenrelief am Grabmal des Filippo Strozzi, von Benedetto da Majano. Florenz, S. Maria Novella.

Cioni), die sich enge an die spätere Kunstweise Donatellos anschließen und als Bronzebildner die Technik aufs höchste vervollkommnen, selbst in kräftiger, neuer Weise ihre eigene Individualität ausprägen und anderen, namentlich den Malern, neue Wege für ihre Aufgaben weisen. Sie sind selbständiger und vielseitiger als jene, und bedeuten als Künstler mehr, auch wenn sie wie Pollajuolo weniger fertige Werke hinterlassen haben.

Pollajuolo ist ein Meister des Übergangs. In allen seinen Arbeiten: Grabdenkmälern mit Porträts und allegorischen Figuren, kleineren Bronzegruppen und Reliefs, sehen wir ihn das kraftvolle Leben Donatellos durch

eine sorgfältige, saubere, in der Arbeit des Goldschmieds gereifte Technik im Guß und in der Ziselierung verfeinern und vertiefen. Wir sehen, wie er im Nackten, im Knochenbau und an der Oberfläche, in der Gewandung und ihren kleinsten, äußersten Falten, der Natur nachgeht und diese in aller Schärfe herauszuarbeiten bemüht ist. Das macht ihn leicht affektiert in Bewegungen und Ausdruck, wie es ja die überreifen Archaisten in der griechischen Plastik ebenfalls geworden sind. Er ist nicht ohne Schönheitsgefühl, aber seine Schönheit ist herbe. Als selbständige Erscheinung fesselt sie uns nicht. Sie ist nicht zur Ruhe gekommen in abgeschlossenen Werken, die uns an und für sich befriedigen könnten. Denn ihr Urheber strebt immer weiter, und die Früchte seiner unablässigen Arbeit kommen erst den Malern zugute, denen er auch technisch, durch Versuche in der Firnismalerei, zugleich mit seinem jüngeren Bruder Piero vorgearbeitet hat. In diesen sehr bedeutenden Anregungen, die er gab, hat er seine eigentümliche, historische Aufgabe zu erfüllen gehabt. Dort bei der Malerei der Frührenaissance werden wir uns wieder an ihn zu erinnern haben.

Noch vielseitiger als er ist der etwas jüngere Verrocchio, ein Künstler, den wir in seinem weittragenden Einflusse wahrscheinlich niemals vollständig, dem wirklichen Gange der Tatsachen entsprechend, werden würdigen können. Er ist nur 52 Jahre alt geworden. Seine nicht wenigen Werke zeigen ihn schon vielseitig genug, und doch haben wahrscheinlich noch neue Seiten seiner Begabung nur in den Werken anderer, auf die er einwirkte, ihren Ausdruck gefunden. Weil das aber im einzelnen nicht durch Überlieferung feststeht, so wird manches, was gleichwohl über ihn mitgeteilt werden muß, wohl immer unsicher bleiben. Daß er oft in seinen eigenen Werken der auf Genuß ausgehenden Betrachtung nicht genügt, ist eine Folge seines Überschusses an Gedanken und des noch suchenden Arbeitens, das ebensowenig wie bei Pollajuolo in der bloßen schönen Erscheinung zur Ruhe gekommen ist. Wer tiefer in die Kunst einzudringen liebt und nach ihren historischen Grundlagen sucht, für den ist alles, was von Verrocchios Hand herrührt, wertvoll, und er wird finden, daß dieser gerade wie Donatello „lauter neues“ gemacht hat.

Wir wollen ihn von einem bestimmten Zeitpunkte aus, wo er als Vierziger in der Bildhauerei seine Höhe erreicht hat, um 1475, betrachten. Bis dahin war er zugleich mit Antonio del Pollajuolo unter Luca della Robbia tätig gewesen, hatte dessen Bronzetüren für die Domsakristei mit ziselieren helfen, hatte ferner, wie wir sahen, den Bronzesarkophag für Lorenzo Medici gearbeitet (S. 186). Er konnte für einen ausgezeichneten

und erfolgreichen Techniker gelten, wenngleich noch nicht für einen genialen Erfinder, der sich als solcher besonders früh entwickelt hätte. Aber Lorenzo der Prächtige, trotz seiner Jugend ein feiner Kenner, hatte sich nicht in Andrea verrechnet. Dieser hatte ihm schon früher für eine Villa eine Fontänenfigur gemacht (die jetzt im Hofe des Palazzo Vecchio auf einem Brunnenbecken steht), den reizenden kleinen Flügelknaben von Bronze, der auf einem Beine tanzt und einen wasserspeienden Delphin zwischen seine dicken Arme gepreßt hält. Die Kindergestalt, der Putto, war eine von Verrocchios Lieblingsaufgaben: er hatte sie von Donatello übernommen und führte sie besonders glücklich weiter. Luca della Robbia, der uns die vielen natürlichen Engel und heiligen Kinder beschert hat, ist zu ernst für diesen durchaus profan gehaltenen Putto, der ja aus dem späteren Heidentum herübergeflogen war, und an dem Donatello seine ganze Freude hatte. Zahlreiche Zeichnungen solcher kleiner Menschenkinder mit oder ohne Flügel gehen unter Verrocchios Namen und erinnern an seine Art. Gleich nach jenem Putto und ebenfalls für Lorenzo goß er den Knaben David mit dem Goliathhaupte auf der Basis, mit den der Natur abgesehenen Zufälligkeiten des noch nicht ausgewachsenen Körpers, den großen Füßen, der eckigen, gezwungenen Haltung und dem Lockenkopf mit dem mädchenhaften Lächeln (Abb. 124). Die jetzt im Bargello befindliche Statue wurde 1476 im Palazzo Vecchio aufgestellt, sie war aber wohl zehn Jahre früher für den Palazzo Medici geliefert worden. Das ist ein Fortschritt in der Beseelung gegen Donatellos Gesichtsausdruck, worin sich zugleich schon die tiefere Anmut seines Schülers Lionardo ankündigt. Also wieder eine neue und bedeutende Leistung! Donatellos Bronzedavid (S. 175) war die erste vollkommen durchgebildete



Abb. 124. David, von Verrocchio. Florenz, Bargello.

nackte Statue der Renaissance. Verrocchio erreicht im Körper seinen Meister, in dem Geistigen hat er ihn übertroffen. — Das Ideal einer Männergestalt hat er dann am Ende seines Lebens in dem schönsten Reiterstandbilde



Abb. 125. Colleoni, von Verrocchio. Venedig.

Italiens geschaffen, dem des Söldnerführers Colleoni. Mann und Roß sind in vollkommener Einheit, wie für einander geschaffen, und darin ist dieses Werk dem Gattamelata Donatellos noch überlegen (Abb. 125). Und es hat außerdem auch noch eine größere Lebendigkeit. Es ist interessanter, „moderner“. Verrocchio erhielt den Auftrag 1479, ging aber wohl erst gegen 1485 nach



Abb. 126. Christus und Thomas, von Verrocchio. Florenz, Or San Michele.

Venedig. Bei dem Gusse erkältete er sich und starb. Seinen Leichnam brachte sein Lieblingsschüler Lorenzo di Credi gegen den Wunsch des Verstorbenen, der in Venedig bestattet werden wollte, nach Florenz zurück, wo er in der Familiengruft S. Ambrogio beigesetzt worden ist. Den Sockel des Denkmals aber ließ der Senat nicht, wie Verrocchio gewünscht hatte, von Lorenzo vollenden, sondern von Alessandro Leopardi.

So hat Verrocchio die wichtigste Aufgabe des Bildhauers, die menschliche Gestalt auf ihren einzelnen Entwickelungsstufen als Vollstatue, bewältigt und durch seine besondere Art den Ansprüchen der fortgeschrittenen Zeit Genüge getan. Aber das ist nicht alles. Sein Christus, der dem Thomas das Wundenmal zeigt, an Or San Michele ist die beste Gruppe der Frührenaissance (Abb. 126). Die Schwierigkeit, bei zwei Figuren zu einer einheitlichen Komposition zu gelangen, war nicht gering. Er überwindet sie so, daß er den Thomas eine Stufe tiefer und ins Profil stellt, den



Abb. 127. Relief (Teilstück) vom Grabmal Tornabuoni. Florenz, Bargello.

Christus aber von vorne zeigt und über jenen erhaben als Hauptfigur hervortreten läßt. Die innere Verbindung wird durch ein lebhaftes Sprechen der Hände erreicht, aber die beiden Personen haben nur Auge und Sinn für die aufgedeckte Wunde. Das ist die Deutlichkeit der Frührenaissance. Ein Späterer hätte das feierlicher gegeben, mit einem durchgehenden großen Hauptzug. Auch die Gewänder, die übrigens technisch vollendet und in ihrem Faltenüberfluß auf das Glänzen und Glitzern der Bronze berechnet sind, behandelte man später großartiger und mehr als einheitliche Massen. Die Komposition mußte auf eine bereits vorhandene Nische bedachtnehmen. Diese reich dekorierte mittlere Hauptnische der Vorderfront war, wie wir jetzt wissen, 1425 fertig; manche meinen sogar, Masaccio habe sie auf seinem Dreifaltigkeitsfresko in der Maria Novella um 1426 nachbilden wollen. Sie gehört ferner Donatello und nur der Ausführung nach seinem minderen Genossen Michelozzo, und sie sollte die Bronzestatue Ludwigs von Toulouse aufnehmen (S. 175), eines für das italienische Parteileben wichtigen guelfischen Heiligen, der schon 1317 kanonisiert worden war. Verrocchio arbeitete gleich nach Donatellos Tode an der neuen Gruppe, die jedoch erst 1483 fertig und 1486 geweiht wurde.

Das alles sind Bronzewerke. Lorenzo gab ihm auch (seit 1477) Gelegenheit, in zwei Arbeiten, die unvollkommen und nur von Schülern in M a r m o r ausgeführt worden und jetzt längst zerstückelt sind, sich als komponierender Meister in der figurenreichen Darstellung zu zeigen. Beide sind G r a b d e n k - m ä l e r, und sie drücken in ganz verschiedener Weise Verrocchios Gabe der

tiefen und ergreifenden Beseelung aus. Francesca Pitti, die Gemahlin von Lorenzos Oheim Giovanni Tornabuoni, dem Bruder seiner Mutter, war 1477 im Wochenbette gestorben. Ein langes Relief, das von ihrem Grabmal in der Maria Novella übrig geblieben ist (jetzt im Bargello), schildert den Vorgang naturwahr in der Sache, wie die „Marterle" in den Alpen, realistisch im Ausdrucke und bewegt in der Weise Donatellos (Abb. 127). Das übertönt sogar noch den Eindruck eines schon starken Antikisierens, das bei einer so hochstehenden Familie um diese Zeit mit dazu gehörte. — Das Grabmal des Kardinals Forteguerra im Dom zu Pistoja, seit 1477, ist überhaupt nicht vollendet worden. Die Tonskizze im Southkensington-Museum zeigt uns in höherer Verklärung denselben Gedanken, den die Marmorbildhauer auf ihren großen Grabmälern ausgedrückt hatten (S. 196), aber ganz neu aufgefaßt. Auf einer umfangreichen, aufrechtstehenden Grabplatte erscheint oben Christus segnend in der Mandorla, die von vier langbekleideten Engeln getragen wird. Der Verstorbene auf dem Sarkophag knieend und betend, blickt nach oben; links von vorne reicht ihm der „Glaube" Kreuz und Kelch, rechts hinter ihm schwebt die „Hoffnung", und über ihm steigt die „Liebe" zu der Mandorla empor. Das Strenge und Herbe, was Verrocchios Weise sonst leicht hat, ist in dieser holdseligen Komposition überwunden. Geblieben sind nur die hastigen Bewegungen und das Knitterige des vom Winde gebauschten Faltenwerks der Gewänder, was sich dann namentlich der Maler Sandro Botticelli zum Vorbilde genommen hat.

Eine Seite an Verrocchios Kunst haben wir noch nicht berührt, das Gebiet der weiblichen Schönheit, woran er doch auch seinen Anteil hat. Der Kopf des „David" machte schon den Übergang dazu. Abgesehen von seinen großen Werken finden sich in den verschiedenen öffentlichen Sammlungen (Florenz, Berlin usw.) und im Privatbesitze zerstreut zahlreiche kleinere Arbeiten zum teil in Marmor, meistens aber Skizzen in Ton oder Stuck, und gerade diese Entwürfe zeigen in ihrer Frische Verrocchios vielseitige Begabung (es sind auch originelle Kompositionen darunter, die niemals ausgeführt wurden) und sein lebendiges Schönheitsgefühl. Wir verstehen ihnen gegenüber, wie einflußreich seine Lehre und sein Vorbild sein mußten. Wir sind geneigt, diesen Teil seiner Lebensaufgabe fast noch höher anzuschlagen als seine eigenen Leistungen. Wenigstens war er der beste Lehrer, vielleicht innerhalb der ganzen italienischen Kunstgeschichte, wenn man neben der Stärke des Einwirkens auch das Heilsame und Erfolgreiche

mit in Anschlag bringt. Er hat nur genützt, und man sieht nicht, wem er geschadet hätte, wie später Michelangelo so vielen! Die Plastik ging bald nach ihm in dem neuen Jahrhundert neue Wege. Sein Einfluß zeigt sich



Abb. 128. Tonmodell einer Madonna, von Verrocchio. Florenz, Uffizien.

da weniger direkt, als bei den Malern des 15. Jahrhunderts seit den siebziger Jahren. Diesen hat er die plastische Durchbildung ihrer Formen ermöglicht, wodurch sie sich von den früheren unterscheiden. Das zeigen, auf verschiedenen Stufen der Begabung, Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli und

der große Lionardo da Vinci. Verrocchio hat ja auch selbst gemalt, wie Antonio Pollajuolo, und wir werden ihm unter den Malern der siebziger Jahre wieder begegnen. Dadurch, daß er das Bindeglied ist zwischen der Plastik des alten und der Malerei des neuen Jahrhunderts, ist er eine der interessantesten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Diese Bemerkungen führen unmittelbar zurück auf die Frage nach Verrocchios Verhältnis zu dem weiblichen Schönheitsideal. Wir haben von ihm einige Madonnenreliefs, die sich in der Art an die ähnlichen Arbeiten Donatellos und Lucas anreihen. Das beste darunter ist ein großes, außerordentlich frisch empfundenes Tonmodell aus S. Maria Nuova, jetzt in den Uffizien (Abb. 128); es war einst marmorartig bemalt. Die Madonna sieht freundlich das vor ihr auf einem Kissen stehende Kind an. Nach einer Beobachtung Julius Meyers ginge das Madonnenideal Verrocchios auf den Madonnentypus von Filippo Lippi, der schon um 1440 fertig war (Madonna für S. Spirito von 1438, im Louvre), zurück, und dem Verrocchio wiederum verdanke das 15. Jahrhundert seit den siebziger Jahren die gemalte florentinische Madonna mit dem nackten, plastisch durchgebildeten Kinde. Der Typus wäre zwischen 1450 und 70 an die Stelle der ebenfalls realistischen Madonna Donatellos getreten. Die Schlußfolgerung hängt von der an sich richtigen Wahrnehmung ab, daß Verrocchio in seinen Skulpturen, je mehr wir diese kennen lernen, in desto größerem Umfange sich auch für die Maler als schulbildend erweist, spitzt sich aber hinsichtlich der Madonna zu sehr auf den Einen zu. Jedenfalls gehört er mit zu den auch für den Madonnentypus bestimmenden Bildhauern, und da er zugleich Maler gewesen ist, und seine hervorragendsten Schüler Maler sind, so liegt es nahe anzunehmen, daß er außer dem einen beglaubigten Bilde, der „Taufe Christi“ in der Akademie, noch andere gemalt habe. Die Kunstforschung ist deswegen neuerdings bemüht gewesen, ihm und auch seinen namenlosen Schülern Bilder zuzuweisen. Mag im einzelnen der Eifer fehlgreifen, man ist doch in das Verständnis der Typen der verschiedenen namhaften Meister dadurch tiefer eingedrungen, und für die Gesamtauffassung der florentinischen Malerei im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hat diese Methode überwiegend Vorteile ergeben.



Abb. 129. Mittelgruppe aus dem Zinsgroschen, von Masaccio. Florenz, Carmine.

2. Die Maler der Frührenaissance in Florenz.

Masaccio und Masolino. Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Verrocchio und die Pollajuoli. Castagno und Uccello. Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi. Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi. Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo.

Wir haben, veranlaßt durch den letzten bedeutenden Bildhauer der Frührenaissance, Verrocchio, mit einem Blicke auch die Madonnenmaler in Florenz bis gegen 1475 hin gestreift. Um die Anfänge dieser neuen Malerei aufzusuchen, müssen wir uns wieder mindestens ein halbes Jahrhundert zurückwenden, zurück hinter das Jahr, wo Brunelleschi die Domkuppel schloß (1434) und wo der letzte bedeutende Maler des älteren Stils, Fiesole, sich in S. Marco zu Florenz niederließ (1436). Die Konkurrenz der Bildhauer um die zweite Tür der Taufkirche war lange entschieden, und Ghiberti mit den Arbeiten für dieses Werk, die erste von seinen zwei Bronzetüren, beschäftigt, — da malte der junge Masaccio (1401—28) seine Geschichten aus dem Leben des Petrus für die kleine Kapelle der Brancacci in der Karmeliterkirche am anderen Ufer des Arno, das erste und zugleich das größte Denkmal der Malerei in dem neuen Stil. Die Kunstgeschichte verzeichnet im trocknen Annalenton, daß die Malerei der Renaissance zehn bis

zwanzig Jahre nach der Plastik auftritt, um 1420. Wir aber müssen uns die wunderbare Erscheinung lebendig zu machen suchen, wie ein junger Maler, von dem man bis dahin nichts besonderes gehört hatte und über dessen sonstiges Leben wir auch bis heute so gut wie nichts wissen, durch die Tat seines Genius aus dem Nichts, möchte man sagen, ein großes Werk geschaffen hat, das wie ein deutlicher Markstein hineinragt in die folgende Zeit und noch vielen Geschlechtern die Richtung in der Malerei angeben sollte.

Tommaso, der Sohn eines Notars aus der Umgegend von Florenz, Masaccio d. i. der wunderliche Thomas geheißen, ließ sich, zwanzig Jahre alt, nach einer römischen Reise in Florenz bei der Zunft der Ärzte und Apotheker eintragen (1421) und drei Jahre später unter die Mitglieder der Lukasgilde aufnehmen. Sein Name kommt noch 1427, wo Giovanni Medici eine neue Einkommensteuer durchbringen half, in den Steuerlisten vor. Er lebt in bescheidenen, sogar dürftigen Verhältnissen und wird zuletzt in den Listen von 1429 und 1430 als „angeblich" in Rom verstorben und mit einem unbeglichenen Schuldposten erwähnt. Die Kapelle ist 1422 eingeweiht worden, und Masaccio malte anläßlich dessen an eine (jetzt längst durch Umbau beseitigte) Wand im Kreuzgang mit grüner Erde in Helldunkel ein Gelegenheitsbild, eine Prozession mit vielen zeitgenössischen Figuren, deren lebensvolle Erscheinung Vasari mit Ausdrücken der Bewunderung beschrieben hat. Aber die berühmten Fresken in der Kapelle waren damals noch lange nicht fertig. Vielleicht waren sie sogar noch nicht einmal von Masaccio angefangen worden, und jedenfalls ließ er sie bei seinem Tode unvollendet zurück. Erst Filippino Lippi hat sie über fünfzig Jahre später zu Ende geführt.

Einige dieser Fresken soll vor Masaccio oder zum teil noch mit ihm zugleich sein Lehrer gemalt haben, ein Florentiner, Tommaso, zum Unterschiede von ihm Masolino genannt, und zwar wären es nach Vasari außer den jetzt zerstörten Bildern der Decke die zwei Darstellungen der „Heilung des Lahmen" und der „Predigt Petri", denen seit Gaye aus stilistischen Gründen der „Sündenfall des ersten Menschenpaares" als drittes Bild hinzugerechnet zu werden pflegt. Wir stellen diese Frage und die künstlerische Persönlichkeit des Masolino zunächst zurück, um die Fresken Masaccios zu betrachten.

Die Mittelwand zu beiden Seiten des Altars bedecken je zwei Hochbilder, die zwei Seitenwände haben je zwei Breitbilder, die an den Seiten

vorspringenden Wandpilaster je zwei Hochbilder, die schmäler sind als jene ersten (in der Weise des untenstehenden Schemas*). Die beiden obersten äußeren Pfeilerbilder stellen unabhängig von der Petruslegende das erste Menschenpaar bei dem Sündenfall und der Austreibung dar. Wer je vor diesen Fresken in der schlecht erleuchteten kleinen Kapelle gestanden hat, auf den haben sie auch nach dem glänzenden Reichtum der großen florentinischen Galerien immer noch einen ganz besonderen Eindruck gemacht. Es ist der frische Reiz der noch suchenden, aufsteigenden Kunst, der diese verwitterten und halbzerstörten Bilder erfüllt, und die Kunst hat mit einfachen, großen Mitteln bereits die Höhe des in seiner Art Vollkommenen erstiegen. Die Personen leben. Ihre Körper heben sich ab von der Wand wie im Relief. Sie haben porträtartige Köpfe, und wir wissen, daß Masaccio seinen Heiligen die Köpfe bestimmter Individuen aufgesetzt hat. Donatellos Kunst (S. 172) ist hier auf die Malerei übertragen worden. Die Gesichter sind alle ernst, oft von großer Hoheit, wie bei dem Petrus, manchmal auch an das Derbe des Straßentypus gehend, so bei einzelnen Aposteln (2. 3.) oder bei den Krüppeln (5. 9.). Die einzelnen Gestalten haben alle etwas ungemein würdevolles, wie Donatellos Bronzestatuen, und es ist vorwiegend die männliche Schönheit des gesetzten Alters, die den Bildern ihren Charakter gibt. Daß die Männer so fest auf ihren Füßen stehen und nicht mehr, wie man es auf den älteren Bildern sieht, geziert auf den Fußspitzen zu schweben scheinen, hebt Vasari öfters rühmend hervor. Ihr ganzes Auftreten und Gehaben ist überzeugend, viel alltäglicher, häuslicher möchte man sagen, als bei Giotto,

*)

1. Vertreibung aus dem Paradiese. Abb. 130.	2. Bezahlung des Zinsgroschens. Abb. 133.	3. Predigt Petri (Masolino?).	Altar=	4. Petrus taufend. Abb. 131.	5. Heilung des Lahmen und der Petronilla (Masolino?). Abb. 136.	6. Sündenfall (Masolino?).
7. Petrus im Gefängnis von Paulus besucht (Filippino).	8. Erweckung des Königsohns und Petrus auf dem Thron (z. teil Filippino). Abb. 173.	9. Petrus und Johannes Kranke durch ihren Schatten heilend. Abb. 129.	Wand.	10. Petrus mit Johannes Almosen gebend.	11. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Märtyrertum (Filippino). Abb. 174.	12. Petri Befreiung (Filippino). Abb. 175.

wo der menschliche Typus noch etwas sehr allgemeines hat. Bisweilen schreiten sie an uns vorüber, wie wir es auf der Straße sehen; ihr Schatten fällt auf die Wand und berührt die Krüppel, an denen die beiden Apostel vorbeigehen (9, Abb. 130). Es ist also zum erstenmale in der Malerei mit dem Leben in seiner leibhaftigen Erscheinung Ernst gemacht.

Abb. 130. Petrus und Johannes heilen Kranke, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Der Realismus geht weiter. Zwar in der Bekleidung findet sich Giotto gegenüber grundsätzlich kein Unterschied. Die Apostel und ähnliche Figuren haben antike Tracht, dazwischen stehen Menschen in Zeitkleidung mit eng anliegenden Beinkleidern und, wenn sie vornehm sind, mit langen Mänteln, gehören sie dem Volke an, auch in kurzen Röcken. Aber die Gewänder sind nicht mehr schematisch behandelt. Auch wenn sie reich und schwer von Stoff sind, folgt ihre Oberfläche den Formen und Bewegungen des darunter verdeckten Körpers. Falten und zurückliegende Teile sind tief und kräftig in Schatten angegeben; ihnen stehen die erhabenen Teile in breiten Lichtmassen gegenüber. Oft sind noch die höchsten Lichter an den Rand der Formen gesetzt, wo sie einen Ersatz für den früheren dunklen Linienumriß geben sollen. Übrigens wird nicht mehr, wie bei Giotto, alles mit Strichen gezeichnet, sondern die Hauptsachen an Kleidern, Formen, Köpfen werden in Licht und Schatten modelliert. So macht es unser Auge, wenn es sich auf eine Statue

richtet, und das ist natürlich auch der Weg, auf dem Masaccio dieses körperliche Malen, das Setzen von Licht und Schatten, gefunden hat. Es war vor ihm nicht da, auch im Altertum nicht, trotz manchen äußeren Vergleichspunkten. Nun hat, wie wir früher sahen, die Kunst der Renaissance es als eine ihrer höchsten Aufgaben angesehen, gerade so wie die antike Plastik die unbekleidete, reine Form des menschlichen Körpers wiederzugeben, und zufällig wird in der Renaissance der entscheidende Schritt früher in der Malerei getan als in der Plastik. Masaccios Adam und Eva, wie sie von dem Engel aus der Paradiesespforte getrieben werden (1, Abb. 131), sind in den Formen so vollkommen und in Bewegung und Ausdruck so lebendig, daß sie noch Raffael in den Loggien zum Vorbilde dienen konnten, und die Täuflinge in der Taufe Petri (4, Abb. 132), namentlich der berühmte nun verwitterte „Frierende“, sind die ersten natürlichen männlichen Akte, noch vor Donatellos David (S. 175). Ghibertis Isaak, wenn man an ihn hier denken darf, ist allerdings älter (S. 139). Masaccio ist also den anderen vorangegangen in der Erfassung der Natur nach einer Seite, die später in der Malerei eine immer größere Bedeutung gewinnt. Für ihn und seine Richtung ist das Nackte noch nebensächlich, er zeigt es als eine Probe seines Könnens und gibt darin gleich das Höchste.



Abb. 131. Vertreibung aus dem Paradiese, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Die schmalen Hochbilder enthalten wenige Figuren, lebendig und groß aufgefaßt, in den Körperformen richtig und deutlich ausgedrückt, aber leicht hingesetzt mit breitem Auftrag und in flüssigen, durchscheinenden Farben, so daß die Körper Rundung und durch die Verschmelzung der Töne Weichheit bekommen haben, und die ganze farbige Oberfläche einen allgemeinen lichten, warmen Schein hat, wie später in den Fresken Correggios und Andreas del Sarto. Die Figuren wirken wie Statuen, die zu einer kleinen Gruppe zusammengestellt sind. Dahinter ist etwas Landschaft oder Architektur angegeben.

Eine weitergehende, wirkliche Komposition haben wir dann auf den

großen Bildern, auf denen allen übrigens (sogar auf den später von Filippino gemalten 8. 11) sich verschiedene Szenen befinden, deren Teilnehmer einander nichts angehen, so daß sie innerhalb derselben einheitlich aufgefaßten Landschaft oder Architektur an den Grenzen der Szenen einander die Rücken zuwenden. Das ist gedacht in der früheren Art Giottos und überhaupt des Mittelalters. Masaccio behält diese Kompositionsweise, die das 16. Jahrhundert in Italien durchweg aufgibt, mit vielen späteren Malern seines Jahrhunderts bei, aber bei seiner sonstigen Art darzustellen und zu malen beeinträchtigt es nicht die Wirkung seiner Kunst, die uns dennoch den Eindruck wirklicher Vorgänge gibt.



Abb. 132. Petrus taufend. Von Masaccio. Florenz, Carmine.

Masaccio hat lebendige Bilder, er hat das bloße Illustrieren für den Verstand, das unbeholfene Verdeutlichen überwunden. Am vollendetsten und treuesten gibt seine Art zu schildern das schönste aller dieser Bilder wieder, der Zinsgroschen (2, Abb. 129). In der Mitte steht Christus unter den Aposteln vor dem Zöllner und weist Petrus auf das Wasser hin, wo (links) derselbe Petrus niedergekniet ist, um die Münze aus dem Fische zu nehmen, und dann reicht (rechts) Petrus wieder sie dem Zöllner, der hier zum zweitenmal erscheint. Hinter dem Ganzen zieht sich eine Hügellandschaft hin mit spärlich belaubten Bäumen, wie sie die Italiener noch

heute gern haben; daran schließt sich rechts, wo Petrus vor dem Zöllner steht, eine Architektur, die ohne gotisch zu sein, noch an das leichte Stangenwerk Giottos erinnert. Ausgebildete Renaissance-Architektur, wie bei Filippino (8 und weniger ausgeprägt 11), kann man so bald nach 1420 (S. 131) auf Masaccios Fresken noch nicht erwarten. Aber es ist schon charakteristisch, daß diese Dinge wie Nebensachen und auf eine gewisse malerische Wirkung hin behandelt werden und nicht, wie noch bei den Giottesken, mit Sorgfalt und Liebe als etwas für sich geschätztes. So sind diese Bäume die ersten wirklichen Naturgebilde, diese Häuser nicht bloß Kulissen, sondern für ihre Menschen bewohnbare Räume. Den entschiedensten Eindruck einer Renaissance-Architektur haben wir auch in dieser Hinsicht auf dem Bilde der **Heilung des Lahmen und der Petronilla**, das unter Masolinos Namen geht (5, Abb. 136).



Abb. 133. Kopf Christi aus dem Zinsgroschen, von Masaccio. Florenz, Carmine.

Ein ganz bedeutender Fortschritt gegen Giotto ist in der perspektivischen Verteilung der Gegenstände über die Fläche gemacht. Hier war, wie berichtet wird, Brunelleschis Lehre von Einfluß auf Masaccio. Der Eindruck der Nähe und der Ferne, den Giotto noch nicht einmal erstrebt hat, wird hier vollkommen erreicht durch Mittel, die also für uns zuerst Masaccio als Maler zur Wirkung gebracht hat. Angewandt hat sie, wie wir aus Beschreibungen wissen, schon vor ihm Brunelleschi. Ungezwungen und natürlich, wie bei einem wirklichen Vorgange, erscheinen nun die handelnden Figuren auf der vertieften Fläche. Die große Mittelgruppe auf dem „Zinsgroschen" ist zusammengesetzt aus solchen Teilnehmern, die lebhaft gestikulierend den Gedankeninhalt verständlich machen und zugleich dadurch künstlerisch rhythmisch wirken, — vor allem Christus (Abb. 133), Petrus und der Zöllner — und aus solchen, die mehr oder weniger ruhig, wie der Chor, die Handlung begleiten. Wir sehen was die Menschen wollen, und ihr Zusammensein ist

ein natürlicher und schön geordneter Vorgang, wiederum ein großer Fortschritt gegen Giotto! Die lange Fläche und die große Figurenzahl dieser Wandbilder bringen es mit sich, daß sich die Komposition geradlinig, zwischen links und rechts, hinzieht, und daß die Köpfe der Figuren gleich hoch in einer Linie liegen. Das ist bei der unbefangenen Art der Schilderung und bei der immerhin dekorativen Bestimmung dieser Bilder natürlich. So haben es auch noch die folgenden Maler in ihren Fresken gemacht. Erst am Ende des Jahrhunderts versucht man, hauptsächlich unter Lionardos Einfluß, eine der Form des Dreiecks sich nähernde, pyramidenartige Gruppierung, die dann bald für das Tafelbild als Regel angesehen wird.

Was auch immer von Masaccio verloren gegangen ist und was ihm an Vorhandenem noch zugeschrieben werden mag, wie die Fresken in S. Clemente in Rom: die Bilder der Brancaccikapelle sind jedenfalls seine höchste und reifste Leistung. Daß sie uns wenigstens in den Grundzügen erhalten sind, verdanken wir dem besonderen Glücksfalle, daß ein Brand, der 1771 die alte Karmeliterkirche zerstörte, diese Kapelle verschont hat. Soweit ein Meister von solcher Größe auf Tafelbildern erkannt werden kann, leisten diesen Dienst noch zwei Predellen einer Altartafel: die „Anbetung der Könige" und das „Martyrium Petri und Johannis des Täufers", sowie ein ihm ebenfalls zugeschriebenes Rundbild mit der Darstellung einer vornehmen florentinischen Wochenstube (sämtlich in Berlin).

Das Hervorstechende an Masaccio ist das Ernste und Große neben der vollen Naturwahrheit. Diese fehlt noch bei Giotto, der in der monumentalen Haltung sein Vorgänger ist. Masaccios Kunst ist von einem beinahe unendlichen Einfluß gewesen. Seine Art haben am meisten in ihren Fresken Filippo Lippi und Domenico Ghirlandajo weitergeführt. Sie sind seine echten Nachfolger und haben denselben ernsten, feierlichen Zug. Wir dürfen uns gewiß den frühverstorbenen Masaccio auch in seinem persönlichen Wesen ernst und schwer vorstellen; zum Lustigsein scheint er ja auch keinen Anlaß gehabt zu haben. Seine älteren Freunde Brunelleschi und Donatello waren auch keine leichten Naturen.

Aber der Mann, der als Maler Masaccios Lehrer genannt wird, Masolino, war, nach seinen Bildern und auch nach seinem Leben zu schließen, ein anders gearteter Mensch, heiter und beweglich. Indem wir ihm und einigen seiner Werke nachgehen, tun wir manchen interessanten Blick in das

Leben der Zeit. Wir können damit die Betrachtung der Bilder, die ihm in der Brancaccikapelle von manchen zugeschrieben werden (3. 5. 6), verbinden.

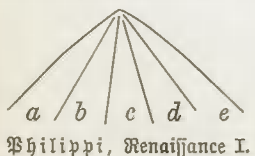
Masolino hat den Masaccio um viele Jahre überlebt; er ist wahrscheinlich nach 1440 gestorben. Er hat für zwei sehr verschiedenartige Gönner gemalt, für den Kardinal Branda von Castiglione an der Olona (nördlich von Mailand) und für Filippo Scolari, einen kühnen Abenteurer, der sich emporgearbeitet hatte vom Kaufmannslehrling zum Feldherrn König Sigismunds von Ungarn und schließlich zum Obergespan. Er baute in Ungarn zahlreiche Kirchen und Kapellen. „Pippo Spano" nannte man ihn in Florenz. An ein Porträt von ihm sind wir früher erinnert worden (S. 174).

Branda war Kardinal von S. Clemente in Rom (um 1420) und ließ in dieser seiner Basilika die Katharinenkapelle mit Fresken schmücken: einer großen „Kreuzigung" und „Geschichten eines männlichen Heiligen und der Katharina". Die Bilder sind stark übermalt. Nach Vasari waren sie von Masaccio, andere geben sie dem Masolino, der bald darauf für den Kardinal in Castiglione beschäftigt war, lassen aber den Masaccio daran einen erheblichen Anteil haben, und das ist das Wahrscheinlichste. Die Fresken sind dann jedenfalls vor denen der Brancaccikapelle, also etwa bis 1424, von Masaccio ausgeführt.

In seiner Heimat Castiglione ließ Branda eine bescheidene Kirche ausbauen, die 1425 eingeweiht wurde. Erst nach diesem Jahre erhielt sie Fresken, und zwar zuerst das Chorgewölbe von Masolinos Hand, wie eine lateinische Inschrift an der Decke bezeugt. Demnächst die ganze untere Wandfläche unter dem Gewölbe („Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius", die uns hier nichts angehen). Masolino ist 1424 bei den Ärzten und Apothekern in Florenz eingeschrieben worden und hat 1425 eine Zahlung für Arbeiten in der Karmeliterkirche (der Brancaccikapelle) erhalten. Bald darauf wird er sich also nach Castiglione d'Olona begeben haben. Seine Fresken in Castiglione sind höchst merkwürdig. Sie füllen, im ganzen fünf Bilder, die über dem Chor zusammenlaufenden fünf Kappen des Spitzbogengewölbes*), deren Form dem Künstler erhebliche Beschränkungen auf-

---

*) Was folgendes Schema veranschaulichen mag:



a) Geburt Christi,
e) Anbetung der Könige,
dazwischen *b*—*d* Krönung Mariä, Verkündigung und Sposalizio.

legte. Auf den drei inneren, schmäleren Feldern sind die Figuren strenger, langgezogen, gotisierend und etwas schematisch nach alter Weise. An den beiden äußeren, breiten Kappen entfaltet sich die Schilderung freier, mannigfach und anmutig erzählend in der Art des neuen florentinischen Stils.

Die Szenen sind hier bereits ins Freie verlegt und durch bescheidene landschaftliche Umgebung leise belebt. Bei der „Geburt Christi“ sehen wir das Kind auf dem Erdboden mit an den Mund gelegtem Finger, Maria anbetend davor (wie auf der wenig älteren Predella Gentiles da Fabriano, S. 120). Links kniet Joseph, rechts der Kardinal Branda als Stifter, von einer weiblichen Schutzheiligen eingeführt. Wir fühlen uns in der Stimmung erinnert an ähnliche spätere Bilder von Filippo Lippi, der von Masolino beeinflußt worden ist. Ebenso schön und natürlich ist die „Anbetung der Könige“. Der älteste König küßt knieend dem Kinde den Fuß, wie auf dem erwähnten Altarwerke Gentiles. Die Körperformen auf diesen Bildern stehen etwa auf der Mitte zwischen dem feierlichen Giotto und dem lebendigen Masaccio. Wir finden noch nichts von dem ungarischen Kostüm, das Masolino seit seinem Aufenthalte bei Pippo Spano annimmt, und später, wie wir gleich sehen werden, auch in Castiglione d'Olona verwendet hat. Die Fresken des Chors gehören also in die frühere Zeit Masolinos, wo er dem Augenschein nach aus der gotischen Formgebung durch eigenes Leben und individuelles Schönheitsgefühl, gleichzeitig mit dem wenig älteren Gentile da Fabriano, hinausstrebte. Sein Schüler Masaccio ist kräftiger, Masolino ist weich und hat mehr Liebreiz, sowie später Filippo Lippi. Der Abstand zwischen Masaccio und seinen Vorgängern ist groß und wird es immer bleiben. Wer diese Lücke durch Ausgrabung der „überleitenden“ Giottesken ausfüllen zu können meint, versperrt sich bloß durch Maulwurfsarbeit die Aussicht auf die Höhen.

Masolino ging darauf nach Ungarn und hat dann viel später noch einmal in Castiglione für den Kardinal Branda gearbeitet. Denn die kleine Taufkirche S. Giovanni, daselbst neben der Kirche, ist im Innern ganz mit Fresken aus dem Leben des Täufers — von der „Verkündigung“ bis zum „Gastmahl des Herodes“, im ganzen vierzehn — bedeckt, die dem Stil nach nur Masolino gehören können; und oben an der Decke findet sich als Schluß einer erloschenen Inschrift die Zahl 1435 gemalt, die sich nur auf die Zeit dieser Malereien beziehen läßt. In diesem Cyklus wechseln, wie in der Brancaccikapelle, figurenreichere Bilder ab mit solchen, die nur aus wenigen großen Figuren bestehen, und es kommen dann noch einige Einzel-

gestalten hinzu. Der Raum der Taufkirche ist der Entfaltung nicht so günstig gewesen wie die geraden Wände der Kapelle in Florenz. Das hat jedenfalls den Maler in der Komposition gehemmt. Aber es ist etwas äußerliches, wodurch sich die Befangenheit in den Linien und das Erzwungene der dekorativen Anpassung noch nicht erklären lassen. Das geeignete Talent würde auch das überwunden und andere Linien und Motive gefunden haben. Der Maler, der hier malte, hat in dem allgemeinen großen Wurf der Darstellung nicht Schritt gehalten mit Masaccio oder Donatello. In der Durchbildung der Formen des Nackten ferner kommt er ihnen ebenfalls nicht gleich. Aber im einzelnen verfügt er nicht nur über die Gabe, sanfte Schönheit und Anmut gut auszudrücken, — ganz wie an dem Gewölbe der Kirche (S. 223) — sondern er beobachtet hier im Baptisterium auch übrigens am Leben, an den Menschen, in der Tracht scharf und mit großer Vorliebe für das Mannigfaltige der täglichen Erscheinung. Masolino hat hier um 1435 das reiche und prächtige Zeitkostüm der Lombarden in die florentinische Kunst eingeführt. In den Fresken von Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli entfaltet sich dieser Glanz dann weiter. Wie einfach, schlicht und allgemein sind dagegen die Menschen bei Fiesole und selbst bei Masaccio gekleidet. Dadurch machen die Fresken in Castiglione mit ihren vielen Porträtfiguren neben einer andererseits steifen, frühen, altertümlichen Formensprache einen ganz eigentümlichen Eindruck, fesselnd und doch wieder seltsam berührend. Der Eindruck wird verstärkt durch die ungarischen Erinnerungen, die Masolino hier in einer so lebendigen, genreartigen Weise verwertet hat, wie das bis dahin in der italienischen Kunst ohne Beispiel ist. Der Lehrer Masolino, der seinen Schüler Masaccio lange überlebt hat, zeigt also hier in seinem späteren Werke seine Vorzüge neben seinen Schwächen. Aus der Art seiner schließlichen Entwickelung dürfen wir die Gewißheit nehmen: im einzelnen und kleinen, in der Beobachtung überhaupt, mag Masaccio von Masolino noch soviel gelernt haben, im großen seiner Kunst gewiß nicht viel, denn darin war er, als er starb, längst über seinen ehemaligen Lehrer hinaus, der dann noch zwar realistisch im einzelnen und insofern im neuen Stil, aber ohne die volle Beherrschung der Form, kurz unharmonisch weiter malte.

Über die Art Masolinos wollen wir uns in einigen Beobachtungen an den merkwürdigsten dieser Bilder Rechenschaft geben.

Auf der Taufe Christi (Abb. 134) erinnern die Hauptpersonen, Johannes und Christus, an die gotische Malerei. Daneben spricht die neue Zeit aus einem Genrebilde, das sich als Hauptgegenstand vordrängt: drei



Abb. 134. Taufe Christi, von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

fast nackte Männer haben sich entkleidet, einer zieht sich die Beinkleider, einer den letzten Schuh aus; einer vom Rücken gesehen, zieht sich das Hemd über den Kopf. Neben ihm steht ein vierter frierend in seinem Mantel. Die Körperformen und die Stellungen sind, verglichen mit dem Nackten in der Brancaccikapelle, doch um 1435 keine bedeutende Leistung mehr. Unter den Zuschauern, die zu der Szene von unten auf Stufen emporsteigen, erscheint ein Porträtkopf, mit einer Mütze bedeckt. Und diese Zutaten mehren sich auf den anderen Darstellungen aus der Geschichte des Täufers („Zacharias im Tempel", „Namengebung", stark verwittert, „Predigt Johannis", „Lamm Gottes"): ältere Männer in kurzen Mänteln, manchmal in ganzer Figur mit enganliegenden Beinkleidern, mit verschieden gestalteten, zum teil sehr hohen Mützen, mit freundlichen oder mürrischen Gesichtern, alle individuell und manche durch eine entschiedene Familienähnlichkeit als Glieder eines Geschlechtes kenntlich, einige stillstehend und zuschauend, andere auf Stufen in die Höhe steigend. Zweimal erscheint Branda selbst, außerdem entdecken wir mindestens fünf weitere Castigliones unter einer noch größeren Zahl anderer lebensvoll kostümierter Teilnehmer. Wollen wir dies an sich ja sehr interessante Element zeitgeschichtlicher Zugaben künstlerisch richtig würdigen, so darf uns



Abb. 135. Gastmahl des Herodes, von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

nicht entgehen, daß es hier getrennt als Merkwürdigkeit für sich neben die wie aus einer anderen Welt stammenden Gestalten gestellt ist, während Masaccio und nach ihm Filippo Lippi im Dom zu Prato die zeitgenössischen Teile mit den handelnden historischen Personen auch künstlerisch in Stil und Kostüm zu verbinden gewußt haben.

Weitere Bilder Masolinos mit wenigen Figuren geben sehr wirkungsvolle Einzelmotive, die etwas an die Brancaccikapelle erinnern: Johannes, den Herodes ermahnend, wird von dem Häscher gepackt; der Schließer in ganzer Figur, wie er Johannes einkerkert; Johannes als Brustbild aus dem Kerkerfenster sehend.

Merkwürdiger aber und für Masolinos Stellung in der Kunstgeschichte besonders wichtig ist die große Darstellung des Gastmahls des Herodes, die deswegen kurz beschrieben werden muß. Links und rechts vom Beschauer öffnen sich reiche Architekturen auf einen Hof, der, hinten wiederum durch

Arkaden abgeschlossen, darüber den Blick in eine Gebirgslandschaft freigibt (Abb. 135). Unter der Säulenhalle links sitzen an gedeckter Tafel Herodes, der Kardinal Branda, Pippo Spano mit hoher Bärenmütze und sein ungarischer Begleiter mit langem Schnauzbart, alle erstaunt über das Anliegen der schönen Salome, die graziös an den Tisch herangetreten ist, mit einer gleich anmutigen Genossin, einem Pagen und zwei Herren in Mützen und kurzen Mänteln, von denen der eine durch seine Gesichtszüge uns bereits von den früher betrachteten Bildern her bekannt ist; er gehört zum Geschlechte des Kardinals. Dieser Gruppe gegenüber thront vor der Halle zur Rechten die Königin, von zwei Frauen umgeben, vor ihr kniet Salome mit dem Haupte auf der Schüssel. Hier hat wohl Masolino sein bestes gegeben. Welchen Eindruck macht es auf uns? Er versteht deutlich und lebendig zu erzählen. Aber seine Figuren sind nicht auf den Mittelpunkt eines dramatischen Vorgangs hin komponiert, sondern in sehr kleinem Maßstabe als Staffage in die Architektur gestellt, die durchaus als die Hauptsache erscheint. Die Architektur selbst ist fleißig und, wenn auch nicht durchweg, mit den Mitteln der Renaissance zusammengestellt, aber nicht, was man doch bei ihrer vordringlichen Ausführlichkeit erwarten könnte, groß und frei oder schön im Geiste dieser Renaissance erfunden, sondern von einem Dekorationsmaler mühsam zusammengestoppelt. Welch ein Abstand von Masaccio, der in der Brancaccikapelle in großer Historienmalerei lebendige Menschen gibt und das Beiwerk dahinter zurücktreten und doch noch bedeutend mitwirken läßt! An diesem Eindruck kann auch die Vorliebe, mit der sich die neueste Forschung wieder Masolinos angenommen hat, nichts ändern.

Nun erst können wir uns mit der Aussicht auf Verständnis nach Florenz zu denjenigen Bildern der Brancaccikapelle zurückwenden, die von manchen dem Masolino zugeschrieben werden (S. 216).

Das Menschenpaar des „Sündenfalls“ (6), welches man erst in neuerer Zeit dem Masolino gegeben hat, ist nach anderen Modellen gemacht als das der „Vertreibung“ (1), außerdem nicht, wie hier, dramatisch, sondern typisch und ohne geistige Teilnahme aufgefaßt, beide Menschen dieses Paares sind porträtartig gehalten, besonders stark Adam. Die zwei Menschenpaare brauchen darum nicht von verschiedenen Künstlern herzurühren, wenn nur der eine — in diesem Falle Masaccio — sie nicht unmittelbar nacheinander gemacht hätte. Bei der „Predigt Petri“ (3) würde wohl niemand ohne Vasaris Angabe auf einen anderen als Masaccio gekommen sein. Fremdartig sieht hier ein Kopf mit Schnurrbart aus, aber einen ähnlichen Typus



Abb. 136. Heilung des Lahmen und der Petronilla, nach einigen von Masolino. Florenz, Carmine.

hat der zweite Apostel von links auf dem Zinsgroschenbilde (2). Wichtiger ist für die Frage die „Heilung des Lahmen und der Petronilla“ (5, Abb. 136). Das Urteil hat sich hier immer zunächst bestimmen lassen durch die beiden jungen Patrizier, die über den Platz schreiten und in ihrer vornehmen Tracht allerdings verschiedenen der Zuschauer auf Masolinos Fresken in der Taufkirche zu Castiglione gleichen. Für den sorgfältig Prüfenden hört aber damit auch die Ähnlichkeit mit Masolino auf. Von allem andern ist nichts dem Masaccio fremd, und die Architektur des Hintergrundes mit den zwei perspektivisch gezeichneten Straßeneingängen ist so ganz in seiner großen, andeutenden Weise gegeben, daß sie zu der äußerlichen, ängstlichen, unmalerischen Behandlung dieser Teile auf Masolinos „Gastmahl Herodis“ in S. Giovanni in einem unerklärlichen Gegensatz stehen würde, wenn wir für beide Bilder Masolino als Urheber annehmen müßten. Ja, wenn noch Masolino zuerst in Castiglione d'Olona gemalt hätte und dann sich zu dem ohne Frage viel freieren und größeren Stil dieses Bildes der Brancaccikapelle, etwa unter dem Einflusse seines genialen Schülers, fortentwickelt hätte! Aber er malte ja viel später in Castiglione d'Olona. So können wir nicht anders als annehmen, daß Masaccio auch dieses Bild (5) gemalt hat und in den Typen der zwei Edelleute sich der Weise seines Lehrers näherte. Noch auf einen äußerlichen Unterschied ist man in neuerer Zeit aufmerksam geworden. Nach einer zuerst von Morelli gemachten und von Thausing ausgesprochenen Beobachtung bildet die alte Zeit den Heiligenschein als einen runden Kreis, der um den Kopf geht, während seit Masaccio der Nimbus als schwebende Scheibe oberhalb des Kopfes plastisch und gleichsam beweglich wird. Der Anfang

mit dieser Neuerung muß irgendwann von Masaccio gemacht worden sein. Es wäre zu erwägen, ob er nicht auf der „Predigt Petri“ (3) und auf der „Heilung“ (5) — wo übrigens der Nimbus des vor Petronilla stehenden Petrus schon nicht mehr ganz die alte Form zeigt — sich auch in dieser technischen Einzelheit seinem Lehrer näher gehalten haben könnte, ehe man das fast Unmögliche annimmt und dem Masolino Bilder zuteilt, die jedenfalls hoch über seinen beglaubigten, späteren Werken in Castiglione d'Olona stehen.

Masaccio war 1428 gestorben, ein großer Künstlergeist, dessen Wirkung auf die Geschichte der Kunst gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Äußerlich gerechnet nach der Zahl seiner Bilder und der Gattung seiner Gegenstände, war das Werk seines kurzen Lebens doch nicht so mannigfaltig. Bald nach ihm entwickelt sich die Malerei breit und reich und vielseitig, und diese Malerei der Frührenaissance, wohl die glänzendste und harmonischste Erscheinung des 15. Jahrhunderts, verteilt sich auf Gruppen und Individuen, deren Zahl uns heute fast verwirrt, so wie es die Malerschulen des 17. Jahrhunderts in Holland tun. Ist es demgegenüber nicht merkwürdig, daß sich in Florenz gleich nach 1450 nur ein einziger bedeutender Maler findet, der neben den großen Bildhauern, die wir früher betrachtet haben, als etwa gleichwertig genannt werden kann, nämlich Filippo Lippi? Die anderen waren damals alt, wie Fra Angelico, oder überhaupt nicht zur Reife gekommen, wie Andrea del Castagno und Paolo Uccello, oder sie waren noch in der Entwickelung begriffen, wie der ältere Pollajuolo und Verrocchio, die ohnehin mehr zur Plastik gehören, und wie die schwächeren Talente Benozzo Gozzoli und Cosimo Rosselli. Die großen Träger der Entwickelung für die zweite Hälfte des Jahrhunderts waren kaum geboren: Sandro Botticelli und Domenico Ghirlandajo. Ihre Blüte fällt zwischen 1480 und 90. Seit 1480 wurden die Fresken in der Sixtina in Rom gemalt, 1490 waren Domenicos Fresken in der S. Maria Novella in Florenz vollendet. Gleichzeitig erreicht ein nur wenig jüngerer, ebenfalls bedeutender Maler seine Höhe, Filippino Lippi, der bei einem vielleicht gleich großen Talente in seinen vollendeten Leistungen den beiden anderen doch nicht völlig gleich gestellt werden kann. Diese vier: Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi sind als Maler die eigentlichen Nachfolger Masaccios, und sie haben als selbständige Künstler ihre volle Bedeutung. Die großen Stationen ihrer Kunst sind

Filippos Fresken im Dom zu Prado (seit 1456) und Ghirlandajos Fresken in der S. Maria Novella (bis 1490). Dazwischen liegt der Bildercyklus der Sixtina von Sandro, Ghirlandajo und anderen (nach 1480), und etwas später vollendet Filippino Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle.*)

Filippo Lippi (um 1406 bis 1469) ist der Maler einer heiteren, stillen Schönheit, die auch, wenn sie groß und ernst wird, in einem wohltuenden Ebenmaße der Linien und gehalten und sanft im Ausdruck bleibt. Seine besondere Aufgabe hat er nach zwei Richtungen hin gehabt. Nach dem Vorgange der Bildhauer Donatello und Luca della Robbia hat er als Maler das neue Madonnenbild geschaffen, die florentinische Mutter in menschlicher, mädchenhafter Schönheit mit blondem Haar und schleierartigem Kopftuch, dazu das natürlich gebildete Kind mit runden, kindlichen Formen. Auch wenn, wie in der „Anbetung des Kindes", ein mystischer Inhalt beibehalten ist, wirkt das nicht auf die Formen und die äußere Erscheinung, die naturwahr und menschlich bleiben. Der Eindruck wird unterstützt durch etwas Landschaft, in deren Stimmung, selbstverständlich nach dem besonderen Naturgefühl des Italieners, Filippo Meister ist. Von diesen Bestandteilen gehen seine zahlreichen Tafelbilder aus, die ihn manchmal weiter führen

*) Masaccios Nachfolger lassen sich in folgender Gruppierung leichter übersehen:

Vorstufen: Andrea del Castagno † 1457 (Charakteristik der Körperform), Domenico Veneziano † 1461 (Kolorit), Paolo Uccello † 1475 (Perspektive).

1. Heitere Schönheit in Erfindung und Form:
   Filippo Lippi um 1406 bis 1469; formell weniger ausgestaltet Benozzo Gozzoli 1420—1498.
2. Plastische Richtung, scharfer Ausdruck der Körperform:
   Andrea del Verrocchio 1435—1488; die Pollajuoli, Antonio 1429—1498, Piero 1443 bis vor 1496.
3. Reiche Phantasie in der Erfindung, wie 1, zugleich aber Streben nach schärferem Ausdruck:
   Sandro Botticelli 1446—1510. Filippino Lippi um 1458 bis 1504. Schwacher Ausläufer dieser Richtung: Lorenzo di Credi 1459—1537.
4. Monumentale Haltung:
   Domenico Ghirlandajo 1449—1494.
5. Tüchtiger technischer Durchschnitt:
   Cosimo Rosselli 1439—1507, ohne tiefere Begabung. Viel eigentümlicher und mit einem persönlichen Zusatz des Interessanten und Pikanten Piero di Cosimo 1462—1521.

zu reichen Kompositionen mit vielen Figuren. Wie bei Sandro Botticelli, so hat auch bei Filippo das Tafelbild neben dem Fresko noch eine eigene, besondere Bedeutung; bei Ghirlandajo und Filippino hingegen würde man, wenn man nur die Fresken hätte, kaum etwas wesentliches vermissen.

Im Typus ist Filippo nicht mannigfaltig, auf größeren Bildern sogar etwas einförmig, aber bei natürlicher Anmut und großer Sorgfalt im einzelnen doch niemals langweilig oder handwerksmäßig. Seine Vorgänger in dieser malerischen Richtung sind Masolino und, abgesehen von dessen ekstatischem Zuge, Fra Angelico. Wie dieser zeichnet er sich durch eine fleißige, fein durchgeführte Temperatechnik aus. Seine Lokalfarben, helles Blau und Rot, sind leuchtend und klar bis in die tieferen Schatten, seine schleierartigen Stoffe zart und durchsichtig, der Gesamtton in seinen besten Bildern ist in seinem silberartigen Glanze unendlich reizvoll. In der Modellierung der Körperformen geht er von der Härte und Schärfe der Bildhauer allmählich über zu malerischer Rundung und Weichheit, wenn er auch den Umriß der Zeichnung um der Deutlichkeit willen nicht ganz entbehren kann.

In seinen großen Fresken (Prato, Spoleto) ist er der Fortsetzer von Masaccio. Die groß gehaltene Repräsentation des damaligen Lebens kommt zur Geltung in der Menge würdiger und kostbar gekleideter Zuschauer, einer weltlichen Zutat zu dem heiligen Vorgange, der dahinter manchmal fast zu sehr zurücktritt. Bisweilen nimmt auch die heilige Geschichte selbst ganz die Formen einer heiteren weltlichen Gesellschaft an: „Herodis Gastmahl" (Prato, drittes Fresko der rechten Chorwand), wo zwei Frauen sich küssen und eine andere an der Tafel sich gerade servieren läßt, alle von zierlicher Schönheit. Die vielen Frauen in den Fresken Filippos sind etwas neues gegenüber Masaccio, bei dem fast nur Männer vorkommen. Die Anordnung auf den Fresken in Prato ist geradlinig und regelmäßig wie bei Masaccio, aber in einigen Bildern auch schon kunstvoller, pyramidenartig wie später im 16. Jahrhundert, und besonders frei ist sie in seinem letzten Lebenswerk, den Fresken aus dem „Leben Marias" in der Chornische des Doms von Spoleto mit der „Krönung Mariä" in der Halbkuppel, wo das Vorherrschen des Weiblichen die zarten und weichen Züge seiner Kunst wieder ebenso hervortreten läßt, wie es auf seinen Tafelbildern der Fall ist.

Filippos Kunstweise ist also im wesentlichen sanft und innig, von weiblichem Charakter. Freude am Leben blickt aus seinem heitern Realismus hervor, alle Askese scheint ihm fremd zu sein. Hinter den Bildern

steht ein Mensch von frischem Temperament und lebhaftem Blut, das ihn seltsam genug durch sein unruhiges Leben treibt. Als Waisenknabe wurde er 1421 bei den Karmelitern eingekleidet, nahe bei derselben Kirche, wo etwas später Masaccio seine Fresken malte. Da lernte er bald diesen großen Meister kennen und wurde Maler, wie vor ihm Fra Angelico, der ja auch Mönch war. Aber Fra Filippo ist ein Weltkind. Über sein Treiben gingen viele Geschichten um, ob sie nun wahr sind oder nicht. Uns interessiert es, daß er trotz der Anregung durch Masaccios Kunst doch in dieser ersten Periode seiner Tätigkeit (seit 1438: Madonna für S. Spirito, jetzt im Louvre, die Predella mit vier Szenen des Marienlebens, auch der seltenen Todesbotschaft, noch in der Akademie) viel zarter und weicher ist als dieser, und daß er nur mit der Jungfrau und Engeln und weiblichen oder sehr passiven männlichen Heiligen zu tun hat, wiewohl seine Naturauffassung auf derselben realistischen Art zu sehen beruht. Darum scheinen seine Gestalten wirklich und lebendig, und seine besondere Weise umspinnt sie mit einer Poesie, wie sie so bis dahin noch kein italienischer Maler für uns auszudrücken vermocht hat. Die eigentümlichste Hervorbringung Filippos ist die Madonna im Walde, die knieend das vor ihr liegende Kind anbetet. Das Motiv ist älter (S. 120) und dem alten kirchlichen Andachtbilde entnommen, eine weitere Anregung gab dem Künstler ein dem heiligen Bernhard zugeschriebener Hymnus, — aber das Mystische tritt für unseren Eindruck zurück hinter das menschlich Schöne der Formen und hinter das Duftige und Zarte, das Märchenhafte der Erscheinung. Man versteht die Stimmung, die Filippo ausdrücken wollte: der Vorgang berührt uns wie die lebendig gewordene Vision eines frommen Einsiedlers im Walde. Der Wald ist zwar nicht der deutsche mit kräftigen Stämmen und dichtem Laub, sondern ein italienischer auf Felsgrund mit Quellen und Bächen, wo auf ansteigendem Boden dichtgereiht die schmächtigen Bäume sich in die Höhe ziehen und schimmerndes, glitzerndes Zwielicht durchlassen. Diese anbetende Madonna ist aber auch den Nordländern sympathisch gewesen, denn bald darauf haben sie auf ihre Weise Hugo van der Goes (S. Maria Nuova, Florenz) und Rogier van der Weyden (Berlin Nr. 535) wiedergegeben, und von da an finden wir sie weiter bei Schongauer, Zeitblom, Dürer. In Italien kommt sie natürlich häufig vor. Raffael hat diese Form nicht zugesagt. Filippo hat seine „Madonna im Walde" öfter gemalt, am besten mit dem Johannesknaben und dem heiligen Bernhard und oben Gottvater als Halbfigur über der Taube, mit voller Namensbezeichnung (Berlin; Abb. 137). Dann abgekürzt und von der Gegenseite,



Abb. 137. Madonna im Walde, von Filippo Lippi. Berlin.

auch in der Ausführung geringer, und drittens wieder anders mit Hinzufügung von Joseph, den Hirten und singenden Weihnachtsengeln als Heilige Nacht; diese beiden, noch in der Akademie von Florenz, stammen aus Klöstern der Umgegend und sind so recht für die Andacht beschaulicher Waldmönche geschaffen. Das Berliner Bild war wohl für den Altar in der Hauskapelle des Palazzo Medici bestimmt.

In diese Reihe gehören die „Verkündigung“ in München und anderes

in Prato und Florenz, hier namentlich das große Altarbild für S. Ambrogio von 1441 (Akademie): die Krönung der Jungfrau durch Gottvater im Ornat des Papstes, als kirchliche Prunkdarstellung aufgefaßt, im Beisein zahlreicher Heiliger, Engel und einiger irdischer Beiwohner (Abb. 138). Unter diesen befindet sich Filippo in seiner Mönchstracht knieend. Ein Engel hält ein zu ihm hinführendes Spruchband: is perfecit opus, und Johannes der Täufer steht aufrecht daneben, die Rechte, wie in freundlicher Anerkennung, über dem Haupt des Malers erhebend. Der altarartige Thron Gottes in



Abb. 138. Krönung Mariä, von Filippo Lippi. Florenz, Akademie.

der Mitte ist mit Lilien- und Rosengewinden geschmückt, und Kränze von Rosen und Lilienstengel tragen die engelartigen Gestalten, die reihenweise geordnet von beiden Seiten der Kirche her auf die Zeremonie hinsehen: Chorknaben mit bäurischen Rundköpfen, die man in Mädchenkleidung gesteckt hat. Schöne, zum teil kostbare Stoffe, schleierartige Tücher, ausgesuchte und sehr mannigfaltige Haarfrisuren vervollständigen den Eindruck des beinahe lustigen Kirchenfestes. Wieder etwas später, aber innerhalb derselben Formgebung, nur besonders fest gezeichnet und sicher und reif aufgefaßt ist die „Mutter des Erbarmens“ (Berlin Nr. 95) mit schönen, satten Farben.

Fra Filippo malte an solchen Bildern sehr langsam und er wird wegen seiner großen Sorgfalt von dem angesehenen Koloristen Domenico Veneziano in einem Schreiben an Piero de' Medici höchlichst gerühmt. Er kam auch

nicht auf seine Kosten, obwohl die Medici, Cosimo und seine Söhne, seine Gönner waren, und ein unstetes, wunderliches Leben schuf ihm schon früh allerlei Verlegenheiten. Seit 1452 lebte er in Prato in einem eignen Hause und hatte viele Aufträge; die Stadt ist noch jetzt besonders reich an Tafelbildern von ihm. Seit 1456 war er dann an den Fresken des Domchors beschäftigt. Damals entführte der Fünfzigjährige die einundzwanzigjährige Lucrezia Buti, die Tochter eines Florentiner Wollmaklers, aus einem Nonnenkloster, wo sie in Pension war, in sein Haus. Üblich war dergleichen nicht für einen Frate, auch damals nicht, auch wenn dies der „Fehltritt" (errore) gewesen sein sollte, über den sich Giovanni de' Medici einmal vor Lachen geschüttelt hat, wie er in einem Briefe von 1458 erzählt. Dem Verhältnis entsproß bald der nachmals als Maler berühmte Filippino. Viel später hat Fra Filippo die Lucrezia geehelicht. Er war seiner geistlichen Ämter enthoben und ging nun, mit weltlichen Sorgen vielfach beschwert und mit manchem Vorwurf wohl nicht ohne Grund belastet, seinen Lebensweg weiter. Die Fresken im Dom zu Prato waren 1464 noch nicht vollendet. Zuletzt ging er nach Spoleto, wo er während der Arbeiten für den dortigen Dom gestorben ist. Sein Ordensbruder Fra Diamante, sein ständiger Gehilfe als Freskant von Prato her, hat die Fresken in Spoleto zu Ende gebracht.

Ehe uns Filippos Fresken beschäftigen, noch ein Wort über seine Tafelbilder, namentlich die späteren. Sie fallen nicht durchweg in die erste Zeit seines Aufenthalts in Prato, sondern manche von ihnen gehören noch den Jahren an, wo er schon mit dem Freskomalen beschäftigt war. Im ganzen sind sie nicht so harmonisch wie die zarten Bilder der früheren Jahre. Dafür haben sie mehr Kraft und männlichen Charakter. Sie zeigen auch mannigfaltigere Typen, und in beiden Beziehungen kann man sie als Übergangsstufe zu dem großen Stil der Fresken im Dom zu Prato ansehen. Die Formen sind kräftiger herausmodelliert und von einer eigentümlichen, strengeren Schönheit. Maria, im Profil sitzend bis zur Kniehöhe sichtbar, legt die Hände wie anbetend mit ernstem, niederwärts gerichtetem Blick aneinander, ehe sie das Kind aus den Händen von zwei derben Engelknaben in Empfang nimmt, deren vorderer zum Bilde heraussieht; seine Flügel und der Umriß ihres Armes treten rechts und links über den gemalten Bildrand hinaus, was an Mantegnas Gewohnheiten erinnert, der aber hat es aus den Werken Donatellos, den ja Filippo vor Augen hatte. Filippo erscheint mit solchen ganz wie Skulptur wirkenden Bildern als der Fortsetzer von Donatello und Luca della Robbia. Das beste Exemplar befindet

sich in den Uffizien (Abb. 139). Der Liebreiz Filippos ist verschwunden und nur eine harte Strenge zurückgeblieben. Denselben Charakter hat schon ein viel früheres Bild, eine Altartafel aus der Medizeerkapelle in S. Croce, jetzt in der Akademie. In einer aus drei Nischen gebildeten Architektur sitzt die Madonna und sieht gleichgültig auf das unruhige Kind, neben ihr sitzen linkisch und unbequem die zwei Patrone des Hauses, sowie Franziskus und Antonius mit bekümmerten Gesichtern. Der Eindruck sollte besonders ernst und feierlich sein. Der Faltenwurf ist hart, gemalte Plastik.


Abb. 139. Madonna mit Engeln, von Filippo Lippi. Florenz, Uffizien Nr. 1307.

Im Chor des Domes zu Prato hatte Filippo unter den vier Evangelisten des Kreuzgewölbes links das Leben des Stephanus, rechts das des Täufers Johannes darzustellen. Schon um der Technik willen und wegen des kräftigen, leuchtenden Kolorits müssen diese Fresken als das größte geschichtliche Denkmal um die Mitte des Jahrhunderts angesehen werden (neben Mantegnas Fresken in der Eremitenkapelle zu Padua). Dazu kommt die Fülle neuer Gegenstände, die uns bald in ernsten, ergreifenden Szenen vorgeführt werden: Bestattung des Stephanus, inhaltlich tief und vortrefflich komponiert (Abb. 140). Etwas neues sind hier die an der Leiche sitzenden Klageweiber; zwei stehende, rücksichtslos einseitig und gewaltig in ihrer Affektäußerung, hat Piero dei Franceschi (Fresko in Arezzo). Bald haben wir bei Filippo mehr heitere Schilderungen des weltlichen Lebens: „Gastmahl des Herodes“ (S. 232). Hier auf der Seite des Johannes hat Filippo in der Abschiedsszene und in der „Predigt des Täufers“ auch bereits das Kompositionsprinzip der kommenden Zeit, die nach oben ansteigende Gruppe. Der beschauliche Maler der zarten Tafelbilder ist in Prato zum Erzähler großen Stils geworden und dadurch dem Masaccio näher getreten als früher. Sein Aufwand an Mitteln kann sogar größer genannt werden. Die Architektur macht sich ausführlich geltend, aber ohne bedeutende Raum-



Abb. 140. Bestattung des Stephanus (links u. rechts fehlen kleine Stücke), von Filippo Lippi. Prato, Dom.

wirkung, sie stimmt auch nicht immer gut mit den Figuren zusammen. Das Kostüm der Menschen und ihr Auftreten ist noch prächtiger. Aber wenn man schärfer beobachtet, so ist das Auftreten äußerlicher und die ganze Erscheinung doch bloß mehr gesellschaftsmäßig. Diese Menschen sind und stellen sich dar, aber sie handeln nicht. Die tiefe, energische Beseelung, die Masaccio jedem Kopf geben konnte, und die geistige Beziehung, die er zwischen seinen Personen hergestellt hat, konnte Fra Filippo nicht erreichen. Ihm fehlt das Dramatische, was die Historienmalerei, wenn sie mit vielen Figuren in die Breite geht, haben muß. Der schönen Darstellung des bloß Gegenständlichen war sein Talent gewachsen, im ernsteren wie im freundlichen Gebiete.

Es war darum wohlgetan, daß er zuletzt in Spoleto zu den Gestalten seiner Jugendzeit zurückkehrte, um in sie noch einmal die ganze Anmut und Innigkeit zu legen, über die er von jenen Tagen her Meister war. Oben in der Halbkuppel malte er die Krönung Mariä, wie früher auf der großen Altartafel für S. Ambrogio (S. 235), aber nun in ansteigender Gruppierung, darunter in drei zum teil erst nach seinem Tode und nicht gut ausgeführten Bildern links die Verkündigung, rechts die vor dem liegenden Kinde knieende Madonna, wie früher, — und dazwischen eine neue, sehr ergreifende Darstellung des Todes der Maria (Abb. 141).

Hiermit ist auf schöne Weise der Kreis dessen, was er leisten konnte



Abb. 141. Tod der Maria, von Filippo Lippi. Spoleto, Dom.

erfüllt, und so ist er unter dieser Arbeit recht eigentlich zu seinem Glück aus dem Leben gerufen worden in der Fülle seiner Jahre. Denn wenn ihrer nach dem Laufe der Natur auch noch viele weitere hätten folgen können, sie würden doch nach menschlichem Ermessen nur den Niedergang seiner Kunst haben zeigen können. So aber starb er trotz der Verfehlung seines Lebens hochgeehrt, und als Künstler steht er mit seinen Leistungen so abgeschlossen und harmonisch da wie wenige. Die Spoletiner ließen ihn in ihrem Dom beisetzen und gaben die Gebeine auch später nicht heraus, als Lorenzo der Prächtige sie sich für ein Grabmal im Dome zu Florenz erbat. Er stiftete dann nach Spoleto als Epitaph eine reich verzierte Wandtafel aus Marmor mit des Künstlers Reliefbrustbild und einer ehrenden Inschrift.

Nach Filippos Tode war Alessandro (Sandro) di Filipepi, nach einem Goldschmied, bei dem er gelernt hatte, gewöhnlich Botticelli, richtiger Botticello genannt (1446—1510), unbestritten der erste Maler in Florenz. Er war erst 23 Jahre alt und malte Madonnen wie Filippo, der auf ihn eingewirkt hatte, und in der Art der Reliefs der Marmorbildhauer Desiderio oder Antonio Rossellino (S. 194). Aber in den nächsten zehn Jahren machte er eine Entwickelung durch, die ihn sehr weit über seinen einstigen Lehrer hinausführen sollte. Er ist reicher in seiner künstlerischen Phantasie, aber auch theoretisch, weltlich vielseitiger gebildet und im Bereiche seiner Stoffe

von einer Mannigfaltigkeit, die Filippo nicht von ferne, die aber auch kein anderer Maler des 15. Jahrhunderts völlig erreicht hat, so daß man, wenn man zu seinen Leistungen noch den Einfluß, den er ausgeübt hat, hinzunimmt, ihn nur mit Masaccio vergleichen kann. Wie dieser der ersten Frührenaissance den Ernst und den Charakter aufgedrückt hatte, so gab ihr Sandro in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Geist und das strahlende Leben und dazu den Glanz seiner virtuosen Technik. Den Reichtum seiner Erfindung, worin er alle anderen überragte, lehrt schon ein schneller Überblick über sein weites Stoffgebiet kennen.

Wie viel neues tritt uns da entgegen! Wir wollen es nach Gruppen zu ordnen suchen. Zunächst seine Engel. Ihr Typus kündigt sich schon bei Filippo an, z. B. auf der „Krönung Mariä“ in der Akademie (S. 235). Aber durch Sandro wird er schöner und zugleich ausdrucksvoller, bei aller großen, äußeren Anmut noch mehr durchgeistigt. Der moderne Betrachter wird diesen Typus am besten verstehen, wenn er an die Liebe in den Kanzonen, Sonetten und Madrigalen des stil nuovo seit Dante denkt. Gegenstand der Verehrung ist darin eine Frau von fast überirdischer Hoheit, und Amore, der Liebesgott, ist nicht der tändelnde, nackte Flügelknabe der spätgriechischen Kunst, sondern ein hohes, ernstes Wesen, das des Dichters Herz gefangen nimmt und in seinen Sinnen auch wohl ganz mit dem menschlichen Bilde jener Geliebten zusammenfließen kann. Sandro hat sich tief in Dante versenkt und auch sein großes Gedicht illustriert. Er hat nun in seinen erwachsenen, langbekleideten, der allgemeinen körperlichen Erscheinung nach weiblich gedachten Engeln, die keineswegs immer Flügel haben, ein künstlerisches Gegenbild zu jenem Gegenstande der italienischen Liebespoesie geschaffen. Die Engel sind schlank und reich gekleidet, mit schönen blonden oder dunkeln Haaren, auch wohl mit Kränzen geschmückt wie Frauen. Aber in ihren Gesichtszügen erinnern sie an Jünglinge, und ihr Ausdruck ist sinnend, tief, manchmal ernst und sogar schwermütig. Diese erhöhten oder verstärkten Mädchengestalten sind die Begleiter seiner Madonna, die auch ihrerseits wieder um einen Grad höher und geistiger aufgefaßt ist als die Filippos. Man vergleiche dafür die schönste auf dem Rundbilde mit dem Magnificat, Uffizien (Abb. 142), so bezeichnet von den Anfangsworten einer Seite des aufgeschlagenen Buches, an dem die Madonna zu schreiben im Begriff ist: magnificat anima mea dominum — aber diese Engel erscheinen dann auch auf seinen anderen Bildern, oft als irdische junge Mädchen, oder auch wieder als wirkliche Engel selbständig, z. B. in dem wundervollen Reigentanz oben

in der Luft über einer Geburt Christi (London; Abb. 143). Einige dieser erwachsenen Mädchen knieen singend links vor der Hütte, andere haben sich zu den anbetenden Hirten rechts gesellt, wieder andere umarmen stürmisch drei bekränzte Jünglinge in Pilgertracht; winzige Teufelsgestalten verbergen sich fliehend in den Schluchten des Vordergrundes. Ekstatischer ist wohl



Abb. 142. Madonna mit Engeln (Magnificat), von Botticelli. Florenz, Uffizien.

niemals die Freude der Christnacht geschildert worden. Eine griechische Inschrift mit mystischen Beziehungen auf die Apokalypse und mit der Jahrzahl 1500 ist für diese Periode Sandros, bald nach Savonarolas Tode, charakteristisch.

An diese erwachsenen Mädchenengel reihen wir die Schönheit der reifen irdischen Frau, die uns Sandro oft auf seinen Bildern gibt, manchmal mit einem energischen Motive der Stellung oder der Bewegung, z. B.

entfliehend oder etwas tragend. Solange das nicht übertrieben wird, haben wir in solchen Darstellungen den Anfang eines idealen, schöngebildeten und



Abb. 143. Geburt Christi, von Botticelli. London.

zugleich vornehmen florentinischen Frauentypus in der Kunst. Bei Ghirlandajo und Filippino treffen wir etwas später ganz dieselben Figuren, bei Filippo dagegen sind nur erst einzelne Versuche (z. B. auf einem Madonnen=

rundbilde des Palazzo Pitti, unter den Nebenpersonen des Hintergrundes die Dienerin mit dem Korbe auf dem Kopf; Abb. 144) vorhanden. Das Verdienst der Erfindung scheint Sandro zu gehören. Jedenfalls bekommt bei ihm das Weibliche für die Malerei eine wesentlich erhöhte Bedeutung, und auch der Masse nach tritt es, wenn man ihn mit Masaccio vergleicht, mehr hervor. Wir sahen, daß Filippo hauptsächlich weibliche Wesen darstellte, und nahmen in seiner ganzen Kunst, abgesehen von den Fresken in Prato, diesen Charakter des Weichen oder Weiblichen wahr. Auch Sandro ist weich. Aber nicht immer. Er kann heftig und streng werden, ausgreifend bis zur Karikatur. Seine Frauen und seine Menschen überhaupt haben in ihrer Haltung und in ihrem Gesichtsausdruck die Stimmung des jeweiligen Augenblicks, sie sind milde oder erregt. Sein jüngerer Freund Ghirlandajo übertrifft ihn durch eine gewisse, beinahe monumentale Größe, aber Sandros Sentiment haben seine Menschen nicht. Sandro verfügt über die Fähigkeit, auf dieser Gedankengrundlage starke Gegensätze gut auszudrücken, und er arbeitet mit solchen Gegensätzen oft auf demselben Bilde. Wegen dieser psychologischen, nicht selten in das Kapriziöse fallenden Mannigfaltigkeit hat man ihm in der neueren Zeit, sehr früh schon in England, wieder ein ganz besonderes Interesse zugewandt.

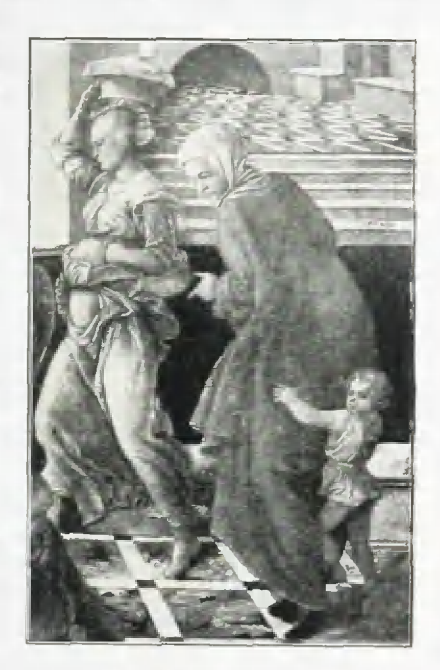


Abb. 144. Ausschnitt aus dem Rundbilde der Madonna, von Filippo Lippi. Florenz, Pal. Pitti Nr. 338.

Bei Sandro streift nun auch das Weltlich-Natürliche die Rolle des Beiwerks zu der heiligen Darstellung ab und wird als Gattung selbständig. Wir finden bei ihm zunächst Mythologisches, was er dann wohl auch nach Art eines Humanisten selbst suchend und sinnend sich zurechtlegt. So die Verleumdung des Apelles nach Lucian (Uffizien; Abb. 145), eine kleine Breittafel, wahrscheinlich einst das Vorderteil einer Truhe und als Geschenk für einen Freund gemalt. Geistreich und spitz in der scharfen Ausarbeitung einer Metallgravierung oder eines getriebenen Reliefs und ungewöhnlich wegen der kunstvollen perspektivischen Architektur; zu der beinahe karikierten Bewegung und Gebärdensprache könnte wohl Verrocchios Grabmal der Francesca

Pitti (S. 211) die Anregung gegeben haben. Oder „Pallas einen Kentauren am Schopf fassend“, den „Törichten“, eine Anspielung auf die 1478 niedergeworfene Verschwörung der Pazzi, wie man wenig wahrscheinlich nach der Entdeckung des höchst ausdrucksvollen Bildes (1895) in den inneren Gemächern des Palazzo Pitti vermutet hat. Ebenso interessant ist die gleichfalls erst neuerdings bekannt gewordene „Ausgestoßene“ der Sammlung Pallavicini in Rom (Abb. 146), zur Zeit wohl der erklärte Liebling aller Sandroliebhaber. Das ergreifende Bild stellt aber selbstverständlich nicht die Seelenstimmung einer namenlosen Frau dar, denn diese moderne Gattung



Abb. 145. Die Verleumdung des Apelles, von Botticelli. Florenz, Uffizien.

kannte man damals noch nicht, sondern eine einstweilen ungedeutete Szene aus der antiken Heroensage oder dem Alten Testament. In solchen Gegenständen gibt Sandro die Form niemals als Nachahmer der Antike, außer in ganz äußerlichen Dingen, sondern stets mit den Augen und den Empfindungen des florentinischen Quattrocentisten wieder, und dazu kommt eine Stimmung, zu der ihn keine antike Darstellung anleiten konnte, und die in diesem 15. Jahrhundert auch wieder nur Sandro ausdrücken kann. So in der Geburt der Venus oder ihrer Ankunft in Cythera (Uffizien; Abb. 147), wo die Göttin nackt auf einer Muschel stehend über das Meer zu uns heranfährt, von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Blumen an das Ufer geblasen (die Erfindung der Blasenden geht auf eine

Handzeichnung Lionardos zurück), wo unter Lorbeerbäumen eine Hore ihr ein rotes Gewand entgegenhält. Es ist ein Medizeerbild, für die Villa di Castello geliefert, das Motiv aus dem Homerischen Hymnus wahrscheinlich von



Abb. 146. Die Ausgestoßene, von Botticelli. Rom, Pal. Pallavicini.

dem Hauslehrer Poliziano vorgeschlagen. Berühmter und auch noch umfangreicher ist der ähnliche Frühling (Akademie; Abb. 148). Das ist nicht mehr Altertum, sondern bereits italienische Poesie in der Art von Boccaccios „Ameto". An ihn wurden wir schon erinnert durch giotteske Fresken in



Abb. 147. Geburt der Venus, von Botticelli. Florenz, Uffizien.

Pisa und Florenz (S. 114). Aber anders schildert Sandro als das 14. Jahrhundert. Das Motiv ist aus Ovids Fasten genommen, wahrscheinlich auf Anregung eines mythologisch eingekleideten Liebesepos Polizianos, in welchem das von Giuliano Medici 1475 der Simonetta zu Ehren gegebene Turnier (la giostra) verherrlicht wird. Wir können die Figuren dieses Gartenfestes bestimmen: Venus, eine lebendig gewordene Statue, als Mittelpunkt, links drei Horen und Merkur, rechts die Frühlingsgöttin und Zephyr, der die Chloris haschen möchte, aber die Absichten und die Bewegungen verstehen wir kaum; alles ist pantomimenhaft geziert. Und nun dies befremdliche Schönheitsideal der unentwickelten, künstlich gestreckten Leiber unter durchsichtigen Schleiern! Was uns gleichwohl als sogenannte Stimmung noch an sich zieht, ist doch nicht mehr naiv, sondern affektierte Dekadenz.*) Das umfangreiche Bild befand sich einst in derselben Villa wie die „Venus", es wird früher entstanden sein, vor 1480, als sich Sandro — Antonio Pollajuolo nacheifernd — in scharf umrissenen Körperformen mit Andeutung von Muskeln versuchte. Er hat großes Gefallen an profanen Gegenständen und liebt es

*) An diesem Eindruck kann auch das jüngst entdeckte Zeugnis eines namenlosen florentinischen Kenners nichts ändern, der 1496 dem Herzog von Mailand unseren Maler wegen seines männlichen Ausdrucks, gegenüber der Süße Filippinos (!), empfiehlt.



Abb. 148. Der Frühling, von Botticelli. Florenz, Akademie.

nun auch die heiligen Vorgänge ganz weltlich vorzustellen. Zu den Historienmalern darf man ihn darum nicht rechnen, obwohl er, wie wir sehen werden, drei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle in Rom, die unter seiner Leitung ausgeführt worden sein sollen, selbst gemalt hat. Diesen Bildern fehlt die Größe des Gesamtausdrucks, die Ruhe der Linien, ohne welche Darstellungen von solchem Umfange keine Wirkung haben können. Sandro gibt uns statt dessen lauter Einzelszenen. Er ist lebhaft, überlebendig sogar und wild, aber doch kein Dramatiker, wie manchmal wenigstens Filippino Lippi und in bescheidenem Maße Ghirlandajo. Ihm fehlt die Ruhe. Und wie uns seine Madonnen mit ihren Engelknaben an die italienische Liebeslyrik erinnerten, so dürfen wir seine Art, weltliche Vorgänge zu behandeln, novellistisch nennen. Die Komposition ist nicht auf einen Mittelpunkt hingehalten, sondern sie geht zerfahren nach rechts und links auseinander. Charakteristisch dafür ist schon die gern gewählte, zunächst durch die Sitte der Truhenbilder nahegelegte Form der sehr breiten Tafel von geringer Höhe, auf der sich nun vielerlei nebeneinander entfalten kann. Diese Sachen sind zwar nicht mehr eigenhändig, sondern bestenfalls Werkstattarbeiten, aber sie haben doch oft noch eine eigentümliche Anziehung. Vier ganz übermalte kleine Breittafeln von 1487 mit der Geschichte des Nastagio degli Onesti

bei Boccaccio 5, 8, für die Familie Pucci zur Hochzeit einer Tochter gemalt, kamen vor Jahren aus der Sammlung Barker in das Museum zu Lyon mit Ausnahme des Gastmahls, das sich noch im Londoner Kunsthandel befinden wird. Diese letzte Darstellung mit dem Reiter und den zwei Hunden ist bei aller Flüchtigkeit unheimlich und ohne allen Beigeschmack von Lächerlichkeit, der solche Übertreibungen leicht verfallen. Das setzte nicht bloß starke Nerven voraus, sondern es legte auch für die Braut Vergleiche nahe, woran aber der Sinn der Zeit keinen Anstoß nahm.



Abb. 149. Anbetung der Könige, von Botticelli. Florenz, Uffizien Nr. 1286.

Endlich nimmt Sandro in der Komposition, worin sonst nicht seine Stärke liegt, mit einem figurenreichen Bilde großen Stils ein selbständiges Verdienst in Anspruch. Die prächtige Anbetung der Könige (Uffizien), alles in allem genommen wohl sein schönstes Werk, ist nur um der Figuren, der Bildnisse, willen gemalt (Abb. 149). Ghirlandajo hat diesen in fast allen italienischen Schulen beliebten Gegenstand dreimal 1487 und 1488 sehr schön behandelt. Aber bei Sandro haben wir die neue, pyramidenartige Gruppierung. Oben in der Mitte sitzt die Madonna mit dem ältesten, knieenden König, hinter der Gruppe steht etwas erhöht Joseph. Von beiden

Seiten rechts und links reiht sich daran eine kreisartig nach unten hin verlaufende, aber vorne nicht völlig geschlossene Versammlung von ausdrucksvollen Gestalten, unter ihnen die andern beiden Könige. Nach Vasari stellt der älteste Cosimo dar, der äußerste rechts dessen ebenfalls verstorbenen Sohn Giovanni, der mittlere mit dem Geschenk den Enkel Giuliano. Aber Giulianos Züge trägt vielmehr der Stehende links am Rande*), und einer der beiden jüngeren Könige muß doch Cosimos Sohn Piero sein, der nun auch nicht mehr lebte. Er durfte hier nicht fehlen, dagegen fehlt Lorenzo mit seinem unverkennbaren Antlitz sicherlich, so auffallend das bei einem Medizeerbilde ist. Denn das ist keine Frage: ein Denkmal für die Medizeer sollte es sein, wenn es auch nicht von Lorenzo gestiftet wurde, was man sich am liebsten denken möchte. Die Nachrichten lassen uns hier gänzlich im Stich. Vasari fand das Bild in der Maria Novella, und daselbst stand es schon vor 1570 auf einem Altar der Lami oder del Lama; ob aber von Anfang an, weiß man nicht. Seinem Stil nach gehört es in die Jahre bis 1480, jedenfalls vor Sandros römischen Aufenthalt, ob vor oder



Abb. 150. Giuliano de' Medici, von Botticelli. Berlin.

*) Den Giuliano hat er auch besonders porträtiert, als Brustbild fast im Profil mit merkwürdig geschlossenen Augen, wie man sie sonst auf Büsten der Bildhauer, aber bei weiblichen, nicht bei männlichen Bildnissen sieht (Berlin, Nr. 106 B; Abb. 150 und Sammlung Morelli). Dagegen ist Giulianos Angebetete Simonetta niemals authentisch, und ihre gewöhnlich so bezeichneten Bildnisse (Palast Pitti Nr. 353; Chantilly) sind nicht einmal von Sandro, während Berlin wenigstens ein Phantasiebild von seiner Hand hat, das sogar aus dem Palast Medici-Riccardi stammt, eine junge Frau fast im Profil nach links im roten Kleide vor einer Fensterwand (Nr. 106 A).

nach der Verschwörung der Pazzi und Giulianos Ermordung, läßt sich durch keine Schlußfolgerung feststellen. Durch die ganze Darstellung geht eine große, vornehme Ruhe bei sehr lebendiger Haltung der Figuren und sprechendem Gesichtsausdruck. Man wird hier an die Krone aller dieser Erscheinungen, an Lionardos spätere „Anbetung" in den Uffizien, erinnert, und Lionardos Einfluß auf Sandro ist unabweisbar; beide waren in Verrocchios Werkstatt einander nahe getreten. Sandro hat die Priorität vor Ghirlandajo, der ihn in der Komposition seiner späteren gleichartigen Bilder nicht erreicht. Die bei Ghirlandajo übliche feste und glänzende Architektur fehlt bei Sandro, dafür treten aber bei diesem die Figuren gegenüber der Szenerie selbständig und kräftig, in ganz neuer Weise auf einer solchen „Anbetung", hervor. Eine zweite Anbetung Sandros, in breiterem Format, findet sich in Petersburg, angeblich aus Rom stammend (Abb. 151), ebenfalls sehr schön, im gleichen Stil und ähnlich in der Komposition, mehr in die Breite gezogen, mit Landschaftsdurchblicken und mit andern Bildnissen als dort. Vasari nennt ein Exemplar für die Familie Pucci. Ein Rundbild in London Nr. 1033 ist jedenfalls später, wenn es überhaupt ihm und nicht Filippino Lippi gehört, dem es bisher zugeschrieben wurde; es zeigt den Stil der Fresken der Sixtina.

Hiermit ist das Stoffgebiet Sandros und zugleich seine eigene Natur umschrieben. In der völlig persönlichen Auffassung seiner Gegenstände gibt er durchaus sein eignes Wesen und die neue Zeit wieder. Er ist kein Nachahmer, sondern ein Erfinder nach allen Seiten hin, wenn auch sein nervöses Naturell ihn oftmals einen feinen Gedanken nicht mehr gleichwertigen Ausdruck finden läßt. Mit der geistigen Auffassung der Stoffe haben wir auch schon ihre formelle Darstellung berührt. Es ist noch ein Wort im allgemeinen über seine ganz bestimmte Technik zu sagen, ehe wir versuchen können, uns seine künstlerische Entwickelung klar zu machen. Aus der Schule eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er eine genaue, scharfe Zeichnung, bisweilen nicht ohne Härte, aber dabei doch wieder eine natürliche Grazie der Linien und der Formen, so lange er sich von Übertreibung, von unruhiger und heftiger Bewegung fern hält. Plastisches Modellieren ist seine Sache nicht. Der Umriß, das Zeichnerische herrscht auch bei der übrigens natürlichen Erscheinung seiner Formen vor. Das eigentlich Malerische, die perspektivische Vertiefung der Räume und die Abstufung der Töne in Farbe, Luft und Licht, der Gegensatz von Nähe und Ferne, das alles tritt dagegen zurück, er hat darin nicht seine Stärke. Auch in der Land-



Abb. 151. Anbetung der Könige, von Botticelli. Petersburg.

schaft nicht. Sein etwas jüngerer Schulgenosse Lionardo legte großen Wert auf die Landschaft und suchte die geheimnisvolle Wirkung ihrer einzelnen Elemente auf die menschliche Stimmung zu ergründen. Er hat einmal in seinem Traktat über die Malerei (9, 3) Sandro halb scherzend getadelt wegen einer leichtfertigen Bemerkung, die dieser über die nebensächliche Bedeutung dieser Zutat zu einem Figurenbilde gemacht hatte. Wir können uns dadurch zu einer Beobachtung führen lassen, die die landschaftlichen Bestandteile auf Sandros Bildern nahe legen. Diese machen nicht die malerische Wirkung, die ein viel Geringerer aus diesem Kreise, Lorenzo di Credi, mit den duftigen Hintergründen seiner besten Bilder erreicht, sie haben dafür ihren ganz besonderen Reiz in den Zügen und Gaben einer sinnenden, oft eigensinnig gestaltenden und willkürlich verstreuenden Phantasie, die unser Gemüt ergreifen und stimmen, wenn sie auch zu unserer auf die Natur gestützten Erfahrung nicht passen wollen. Es ist das Phantastische,

was manchmal Zeichen für wirkliche und naturwahre Formen nimmt und was sich unsere modernen Symbolisten wieder in Bildern und Radierungen zu eigen gemacht haben. Es ist oft befremdlich und herb, aber man empfindet immer etwas dabei. Franz Kugler, der doch als Dichter ganz in den Stimmungen der romantischen Schule stand, konnte sich darin noch nicht finden. Daß es ein Abweg ist von dem eigentlichen Ziel der vollgültigen malerischen Erscheinung, eine Art Abschlagszahlung an unsere Gedanken, die das Weitere selbst hinzufügen müssen, braucht kaum gesagt zu werden.

In der Technik, in der leuchtenden, ganz reinen Tempera, nimmt er es in seiner guten Zeit mit allen Malern des 15. Jahrhunderts auf. Aber er ist doch kein Kolorist wie Filippo Lippi, und seine berühmtesten Bilder wie der Frühling und die Venus versagen in der Farbenwirkung vollständig. Neben den klar flüssigen, durchsichtigen Farben wird auch Gold angewandt, aber nicht dick aufgelegt oder als Fläche gegeben, sondern in zartester, spinnewebartiger Zeichnung zur Erhöhung der Lichter. Seine Ausführung ist sorgfältig, die Zeichnung der Körperformen und der Gewandfalten gewissenhaft, alles Beiwerk — Geräte, Blumen, Teppiche — besonders reizvoll und ausführlich. Daß die zeichnende Linie immer bleibt und jedes Detail bei Sandro zu seinem Rechte kommt und trotz dieser manchmal ängstlichen Behandlung des Einzelnen doch ein Gesamteindruck erreicht wird, nicht bloß für die Stimmung, sondern manchmal auch in der körperlichen Wahrheit und sogar nach der Seite der rein malerischen Erscheinung: auf diesem Spiel der Gegensätze beruht der beinahe einzige Zauber seiner besseren Bilder, z. B. der „Madonna mit dem Magnificat" (S. 240). Daß seine Technik aber hier nicht stehen bleibt, wird uns seine weitere künstlerische Entwickelung zeigen.

In demselben Jahre, das Filippo Lippi hinwegnahm, starb auch Piero Medici (1469). Der alte Cosimo hatte lange gelebt, und sein Sohn Piero war schon 48 Jahre alt, als er die Stellung eines ersten Bürgers von Florenz überkam, die er nur fünf Jahre genießen sollte. Er war kränklich und willensschwach, und seine kurze Verwaltung war von Sorgen erfüllt. Gleichwohl tat er noch viel für die Kunst. Sein Nachfolger Lorenzo hat die Aufwendungen seiner beiden Vorfahren für Bauten, gute Werke und Steuern in einer Summe angegeben, die man nach dem heutigen Wert des Geldes auf über dreißig Millionen Lire berechnet. Lorenzo war gut zwanzig Jahre alt, als er mit seinem Bruder Giuliano das Erbe des Vaters übernahm. Er hatte sowohl in der Politik als in seinem Privatleben zunächst

mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Pflege der Künste verstand sich für das damalige Haupt dieser Familie gleichwohl von selbst. Er hat auch Sandro mit Aufträgen bedacht. Außerdem mußte dieser gleich nach der Verschwörung der Pazzi (1478) die Bildnisse der hingerichteten Verschwörer mit den Köpfen nach unten an die Mauer des Palazzo del Podestà malen. Zufällig ist uns auch noch eine Spur seines großen Mitstrebenden Lionardo aus jenen Tagen erhalten, eine Federzeichnung (im Louvre), die den Mörder Giulianos, Bernardo Bandini, am Galgen hängend zeigt, mit Notizen über die Farbe seiner Kleidung (vom 29. Dezember 1479). Bandini war nach Konstantinopel entflohen, aber auf Lorenzos Begehren vom Sultan ausgeliefert und noch nachträglich gehenkt worden.

Eine eigentümliche Fügung hat es gewollt, daß Sandro bald darauf einem bitteren Feinde seiner Gönner für dessen künstlerische Pläne seinen Pinsel lieh, dem willensstarken und ruhmsüchtigen Emporkömmling Sixtus IV., zur Zeit, wo dieser noch dazu mit Florenz in Fehde lag. Die Sixtinische Kapelle des Vatikans enthält an ihren beiden Langseiten zwölf Fresken aus dem Alten und Neuen Testament von Sandro, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, Perugino, Pinturicchio und ihren Familiares, wie es in dem Kontrakt vom Oktober 1481 heißt, fertigzustellen nach Ablauf von fünf Monaten. Aber erst am 15. August 1483 ist die Kapelle eingeweiht worden. Das große Werk, bei dem Sandro nach Vasari eine Art Oberleitung gehabt haben muß, wird uns später beschäftigen. Von Sandro rühren drei Bilder her. Um 1483 war er wieder in Florenz. Er blieb daselbst bis an seinen Tod und stand in ungemindertem Ansehen. Aber seine künstlerische Tätigkeit zeigt einen Niedergang. Das scheint mit äußeren Umständen zusammenzuhängen, und auch mit Wandlungen seiner persönlichen Natur. Als Karl VIII. von Frankreich 1494 durch Toskana nach Neapel einbrach, vertrieben die Florentiner Lorenzos Sohn, den jüngeren Piero, und die anderen Medici, und Sandro war seiner Gönner beraubt. Nun hatte auch die Bewegung Savonarolas begonnen. Sandro gehörte zu den eifrigsten Anhängern des Dominikaners. Vasari berührt öfter einen sinnenden, schwärmerischen Zug an Sandro und kommt in diesem Zusammenhange zuletzt dann auch auf seine Vorliebe für Dante und seinen Zusammenhang mit Savonarola. Darnach sei er so ziemlich verträumt und am Ende verkommen. Uns sind in der Tat noch fast hundert Zeichnungen auf Folioblättern zu Dantes Komödie (88 in Berlin; Abb. 152; darunter eine farbig, und acht im Vatikan) erhalten, und außerdem gehen schon neunzehn Kupferstiche der Florentiner Danteausgabe

von 1482 auf Sandro zurück. Andererseits können wir uns vorstellen, welchen Eindruck die Erschütterung des ganzen florentinischen Lebens durch Savonarola auf jemand machen mußte, der sich wie Sandro dem gewaltigen Propheten ganz ergeben hatte und der dann alle Schritte der großen geistigen Bewegung mit erlebte und zuletzt den Märtyrer auf dem Scheiterhaufen enden sah (1498). Sandros späte Bilder haben nicht mehr den frohen Glanz der Jugend, sondern etwas ernstes, trübes, asketisches im Ausdruck und manchmal sogar in den Formen der Körper. Über den Januar 1504 hinaus, wo er sich an einem Gutachten über die Aufstellung von Michelangelos David beteiligte, haben wir keine Aufzeichnung mehr über sein Leben. Er wird also in den letzten Jahren in der Tat, wie Vasari zu verstehen gibt, als Künstler tot gewesen sein. Die Begeisterung für Savonarola teilten übrigens auch andere bedeutende Künstler, und bei manchen bemerkt man noch in ihren Werken seinen Einfluß um diese Zeit. Savonarola wollte ja nicht die Kunst vernichten, er wandte sich nur gegen die zu starken weltlichen Reize, die ja wesentlich die Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestimmen, und er wollte der ganzen Kunst eine ernste, religiöse Richtung geben. Fra Bartolommeo, Raffaels ernster Mitstrebender, ist Savonarolas Ordensbruder. Bei Pietro Perugino sehen wir nicht zufällig gerade in diesen Jahren Ernst und Trauer in den Gegenständen (die Pietà des Pal. Pitti von 1495, in der Akademie „Gethsemane") vorherrschen. Der sanfte Lorenzo di Credi ist durch Savonarola bestimmt. Die Umwandlung der lieblichen und heiteren Tonbilder der Robbia in die strengere und finstere Art des Giovanni trat uns schon früher entgegen (S. 191), und sogar Filippino Lippi zeigt sich in seiner letzten Zeit in ganz besonderer Weise von Savonarolas Geist beeinflußt. Auch der junge Michelangelo gehörte zu



Abb. 152. Aus den Danteillustrationen, von Botticelli. Berlin.

den Anhängern der neuen Glaubenslehre, wie unter anderem ein Brief von ihm von 1496 beweist. Und es ist das nicht so wunderbar, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn in Wirklichkeit ist Michelangelos und Raffaels Kunst ernster und, sogar vom Standpunkt der Kirche betrachtet, eindringlicher als die der florentinischen Frührenaissance.

In Sandros **künstlerische Entwickelung** einzudringen ist uns dadurch schwer gemacht, daß er selbst seine Bilder nicht zu datieren pflegt, und daß wir außerdem über sein Verhältnis zu Männern, welche außer seinen eigentlichen Lehrern jedenfalls auf ihn den größten Einfluß ausübten, wie Verrocchio und die Brüder del Pollajuolo, aus der Geschichte der Zeit nichts oder doch nur allgemeines erfahren, was uns schon die Vergleichung der beiderseitigen Werke lehrt. Hier greift nun auch mit seinem alle überragenden, frühreifen Talent Lionardo da Vinci ein, der schon jung in die Werkstatt Verrocchios kam und dann noch jahrelang dem älteren Meister nahe blieb. In den Handzeichnungen, worin sich ja eines Künstlers Sprache am reinsten für uns ausprägt, kommen Verrocchio und Lionardo einander manchmal so nahe, daß man sie verwechseln könnte. Man lernt daraus, daß mancher Gedanke, den wir in der Ausführung nur durch Lionardo kennen, auch auf Verrocchio zurückgehen kann. Andererseits hat Verrocchio, aus dessen Schule zwei so verschiedene und technisch tüchtige Maler hervorgingen, wie Pietro Perugino und Lorenzo di Credi, aller Wahrscheinlichkeit nach selbst noch mehr gemalt als das eine beglaubigte Bild für S. Salvi. Das hängt wieder mit den Anfängen des **Ölmalens** in Italien zusammen, deren wirkliche Geschichte verloren ist. Einzelne Spuren davon begegnen uns aber an verschiedenen Orten, und die einzelnen Maler werden auch zum teil unabhängig voneinander und selbständig Versuche gemacht haben, statt der schnell trocknenden Tempera ein langsamer trocknendes und klareres, harziges oder öliges Bindemittel den Farben zuzusetzen. In Florenz ist dies zuerst im Anfang der siebziger Jahre im Kreise der Pollajuoli und Verrocchios geschehen, und daß Sandro, der vollendete Meister in der reinen Tempera, auch den Versuchen in der gemischten Technik nicht fern geblieben ist, zeigt ein Bild aus seiner mittleren Zeit, die „Madonna mit den beiden Johannes“ vor einer frischen, saftigen, tiefleuchtenden Wand von Zypressen, Myrten und Palmen (Berlin Nr. 106), worin die Farben der Blumenvasen mit Öl oder Firnis angesetzt sind. Aber in diesem Kreise lernte Sandro mehr als solche äußere Dinge, und ehe wir seiner eigenen Entwickelung nachgehen, müssen wir seinen älteren **florentinischen Kunstgenossen** einen Blick zuwenden.

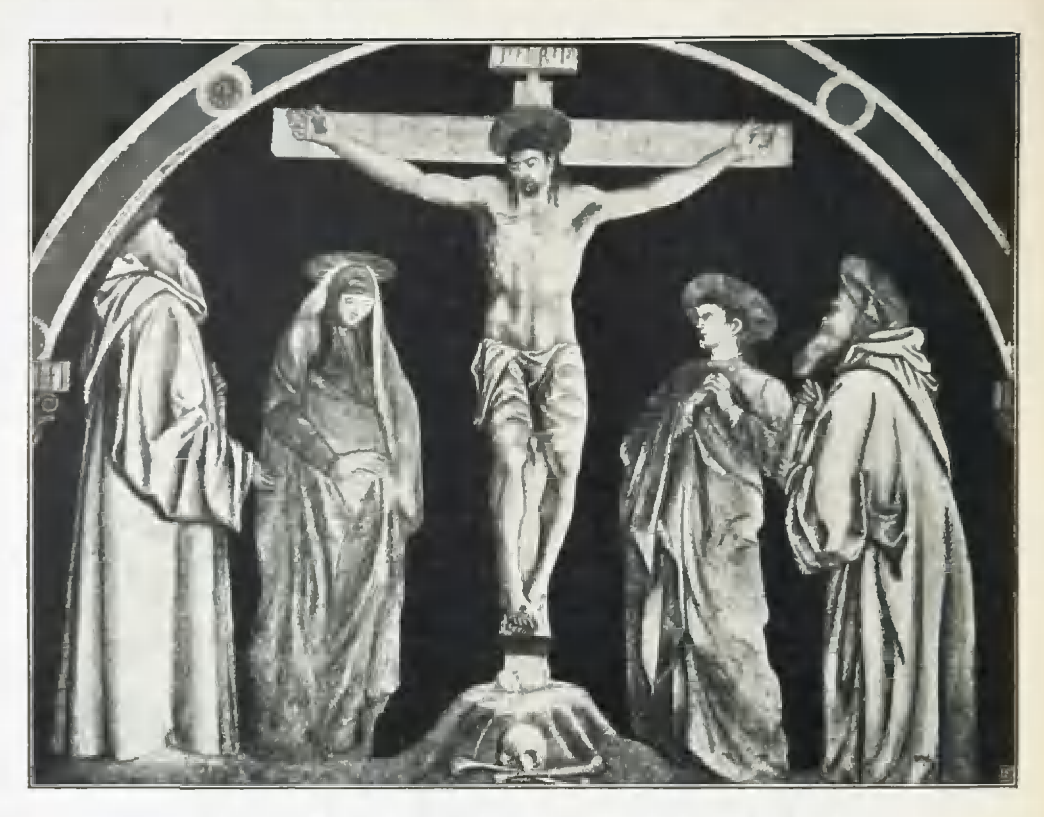


Abb. 153. Kreuzigung, von Andrea del Castagno. Florenz, Uffizien.

Domenico Veneziano wird uns bei den Umbrern im Zusammenhange mit Piero de' Franceschi beschäftigen. Aus einer früheren Zeit reichen noch zwei sehr merkwürdige Künstler, wenn auch nicht gerade tief, in diese Periode hinein; an Jahren sind sie sogar älter als Masaccio und haben ihn dann noch lange überlebt. Andrea del Castagno starb schon 1457. Florenz besitzt von ihm noch einige großartige Fresken: eine frühe Kreuzigung mit vier Leidtragenden, aus S. Maria Nuova in die Uffizien gebracht (Abb. 153), dann eine Reihe von überlebensgroßen Einzelfiguren: Dante, Farinata degli Uberti, Niccolò Acciajuoli, Pippo Spano (Abb. 154) usw., einst Wanddekorationen einer Villa in Legnaja, die dazumal den Strozzi gehörte, jetzt im Museo di S. Apollonia, hier endlich noch das große Abendmahl aus der Zeit seiner vollen Reife. Immer handelt es sich bei Castagno, auch wenn er gruppiert, um die einzelne körperliche Erscheinung und immer um Eindrücke von Stärke und überlegener Kraft, Äußerungen gleichsam einer vergangenen Schöpfungsperiode, wenn man die Gebilde Sandros dagegen hält. Paolo Uccello, der noch bis 1475 lebte, wurde ebenfalls als Maler

solcher Einzelfiguren und dann als Meister in perspektivischen Schwierigkeiten geschätzt und von bedeutenderen Fachgenossen noch später bewundert. In Florenz fand jedes künstlerische Problem seine Liebhaber. Paolos an die Wände gemalte Riesen, Reiter, Porträtköpfe und Akte sind bis auf wenige Überbleibsel verloschen. Eine Folge von Schlachtbildern in Tempera (zwei in den Uffizien; Abb. 155 — eins in London und im Louvre) gibt uns keine hohe Vorstellung von ihm, aber sie hingen im Palazzo Medici in Lorenzos des Prächtigen Zimmern, noch 1492 bei seinem Tode, der also doch wohl etwas an ihnen gefunden haben muß. Sie sollten ein Treffen bei S. Romano 1432 vorstellen.



Abb. 154. Filippo Scolari, von Andrea del Castagno. Florenz, S. Apollonia.

Das Eigentum der beiden Brüder del Pollajuolo ist, was die Malerei anlangt, nicht sicher zu scheiden. Antonio, der ältere und bedeutendere (1429—98), ist Goldschmied, und als solcher schon 1456 tätig, sodann Bildhauer (S. 206), aber er hat daneben auch gemalt. Piero (1443 bis vor 1496), ebenfalls Goldschmied, ist vor allem Maler, aber keiner, der neue Wege weist, sondern er geht in den Bahnen seines älteren Bruders weiter. Als Maler werden beide Brüder zusammen zuerst 1460 erwähnt. Die vorhandenen, nicht zahlreichen Bilder zeigen uns im allgemeinen eine kräftige Hand, eine manchmal herbe und rücksichtslose

Modellierung des Körperlichen mit Hervorhebung der Muskeln, energische Bewegungen und Stellungen der Figuren und scharfe Umrisse, dabei tiefe, leuchtende Farbe und, wenn Architektur vorkommt, gute Perspektive nebst sorgfältigster Ausarbeitung der Zierformen in Stein und Metall. Es ist also eine Malerei, die in der Formgebung ihre Haupteigenschaften von der Plastik und von der Metallarbeit entlehnt hat. Es kann von vornherein angenommen werden, daß das Meiste auf den erhaltenen Bildern von Piero gemalt worden ist.



Abb. 155. Reiterschlacht (Teilstück), von Paolo Uccello. Florenz, Uffizien.

So werden die große „Verkündigung" mit kunstvoller, bunter Architektur und Durchblick ins Freie, sowie ein ganz kleines Hochbild mit einem eleganten, jungen, als David gedachten Edelmann (beide in Berlin) ihm zugeschrieben, wobei man höchstens bei dem ersten Bilde einen Anteil an der Erfindung in bezug auf die Architektur für Antonio offen läßt. Bezeichnend ist an diesem, das jedenfalls erst um 1480 entstanden ist, die leuchtende und doch dick aufgetragene, harzige Farbe, die sich in ihrer Wirkung von der Tempera merklich unterscheidet und schon an Ölmalerei erinnert. Piero hat also in dieser Richtung Versuche gemacht, die seinem Bestreben nach kräftigem

Ausdruck der Formen dienen sollten. Er hat dabei noch Einflüsse von anderer Seite erfahren, abgesehen von dem älteren Bruder. Man denkt in bezug auf die Formgebung an den altertümlich-strengen Andrea del Castagno, bei dessen Tode Piero freilich erst vierzehn Jahre alt war, im technischen aber an den etwas jüngeren Alesso Baldovinetti und an einen großen Meister in der Führung von Linien und in der Behandlung von Luft und Licht, Piero de' Franceschi, dem wir unter den Umbrern wieder begegnen werden. Geht man nun auf den Bildern der Brüder Pollajuoli der Zeichnung des Figürlichen schärfer nach, so bemerkt man einen Unterschied. Eine ganz naturwahre, einfache, überzeugende Auffassung der Formen, der Körperteile und ihrer Funktionen, z. B. des Anfassens, steht einer zierlicheren, schwächlichen, nicht so sicheren und oft sogar affektierten Ausdrucksweise gegenüber. Jene gibt man jetzt dem Antonio, diese dem Piero. Die Zuweisung des Einzelnen hängt dabei zum teil von unsicheren persönlichen Empfindungen ab.



Abb. 156. Herkules und Antäus, von Antonio del Pollajuolo. Florenz, Uffizien Nr. 1153.

Unbestritten gehört dem Antonio eine kleine Doppeltafel mit Herkuleskämpfen (Antäus und Hydra, Uffizien; Abb. 156), modelliert wie ein Erzwerk. Dieselben Figuren nebst dem Nemeischen Löwen hatte Antonio vorher für Lorenzo den Prächtigen lebensgroß gemalt, und die Gruppe des mit Antäus ringenden Herkules findet sich noch einmal ganz klein als Bronze im Bargello. Zwei sehr große Bilder sind gemeinsame Arbeiten der Brüder, aber über die Grenzen des Anteils gehen die Meinungen auseinander. Drei Heilige, aufrecht in Lebensgröße, sehr kräftig gezeichnet und in emailartiger Farbe (Uffizien), einst das Altarbild für die Kapelle des Kardinals von Portugal (S. 198), gibt Vasari beiden Brüdern, während es manche jetzt dem Piero allein zuschreiben möchten (Abb. 157). Ein etwas späteres (1475, Altartafel aus der Kapelle der Pucci an der Annunziata, jetzt in London; Abb. 158), das Martyrium Sebastians mit sechs Bogenschützen in mannigfachen Stellungen, gibt Vasari dem Antonio, aber es hat etwas lang-

weiliges, schlaffes in den Körperformen im Vergleich mit der Zeichnung auf dem einzigen sichern Kupferstich von Antonio, „Kampf der zehn Nackten", so daß die Ausführung jedenfalls dem Piero zuzuschreiben ist. Wichtig bleibt das unangenehme Bild dennoch als ein Beitrag zu der malerischen Ambition in diesen siebziger Jahren: um zur Herrschaft über die lebendige Körperform zu gelangen, wagt man jetzt gleich den Bildhauern lebensgroße menschliche Akte in verschiedenen Stellungen. Masaccio in seinem Adam und Eva hatte davon vor fünfzig Jahren eine verfrühte Probe gegeben; auf ihn folgte wieder Filippo Lippi mit lauter langbekleideten Gestalten, die nicht einmal viel Bewegung haben. Nun sollte es anders werden, man trieb die einzelne Naturwahrheit über Masaccio hinaus und malte ohne Rücksicht auf die bildmäßige Erscheinung Muskeln und Körperteile und Funktionen um ihrer selbst willen. Man wollte in Florenz zeigen, was man konnte! Antonio del Pollajuolo wurde bald von Innocenz VIII. (1484—92) nach Rom gerufen, wo er sein Leben beschlossen hat; in der Peterskirche findet man noch von ihm die Grabmonumente jenes Papstes und seines Vorgängers in Bronze. Er hatte Anregungen genug in Florenz zurückgelassen. Nach 1480 wird es allmählich auf Fresken und Tafelbildern zunächst in den kleinen Hintergrundszenen lebendiger, und mit der Bewegung geht Hand in Hand die Durchbildung der Körperformen mit Betonung von Einzelheiten, die dann störend und bravourmäßig herausfallen. Das Übergangsalter ist niemals harmonisch. Historisch erklärbar, braucht uns dieser Manierismus wenigstens nicht zu verstimmen!



Abb. 157. Jakobus d. ä. zwischen Eustachius und Vincentius, von Antonio und Piero del Pollajuolo. Florenz, Uffizien Nr. 1301.

Von noch größerer Bedeutung war Verrocchio, den wir schon als Bildhauer kennen gelernt haben (S. 207), für die Maler von Florenz. Seine peinliche Durchführung der Körperformen war so recht geeignet, der



Abb. 158. Martyrium des Sebastian, von Antonio und Piero del Pollajuolo. London.

Oberflächlichkeit entgegenzuwirken, die sich aus dem bloßen Bildermalen ergeben konnte. Seine leider undatierte Taufe Christi für S. Salvi (in der Akademie; Abb. 159) ist ein wichtiger Markstein. Lionardo, der den einen der beiden Engel darauf gemalt hat, war 1452 geboren und kam früh in Verrocchios Werkstatt. Wir finden ihn seit 1472 in die Gilde eingeschrieben,

dabei aber noch im Frühling 1476 in Verrocchios Hause wohnend, und er wird auch noch länger mit dem angesehenen Meister im Zusammenhang geblieben sein, so daß er den für die Anschauung der Zeit immerhin bescheidenen Beitrag zu dem Bilde auch jetzt noch geben konnte. Aber viel weiter als 1477 wird man doch die Vollendung des Werkes nicht hinabrücken dürfen. Wie es dabei in Wirklichkeit zugegangen ist, als der Meister dem einstigen Schüler die Rolle zuwies, wieviel genau der Schüler gemacht hat, und was der Meister dann dazu gemeint und wieviel er selbst nachträglich noch daran geändert haben mag, um das durch den genialen Schüler gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen: das hat man in sehr verschiedener Art aus der Komposition und dem Technischen des Bildes herausgelesen, dessen Erhaltungszustand jedoch nicht völlig durchsichtig ist und sehr verschieden beurteilt wird. Der nackte Christus und der hagere, sehnige Johannes mit den von geschwollenen Adern durchzogenen Armen und Händen sind zwei männliche Akte ohne jeden Reiz; aber so durchgebildet und naturwahr hatte bis dahin kein Maler Körper in Lebensgröße dargestellt. Der Christus steht in gemeiner Wirklichkeit mit beiden Füßen in einer Wasserlache, der Täufer kommt hastig herangesprungen mit eckigen Bewegungen ohne Feierlichkeit. Alles ist nackte Modellwahrheit, auch die Palme mit den aus Blech geschnittenen Blättern, ohne einen Schimmer von Poesie bis an die Ecke mit den knieenden Engelknaben. Der des jungen Lionardo ist feiner und lebendiger, vor allem geistiger aufgefaßt als sein plumper Genosse mit dem



Abb. 159. Taufe Christi, von Verrocchio. Florenz, Akademie.



Abb. 160. Die drei Erzengel mit Tobias, von Verrocchio. Florenz, Akademie.

bäurischen Gesichte und den großen Händen, und dieser Unterschied zeigt, daß der ganze Engel, nicht nur der Kopf mit dem entscheidenden Typus, dem Lionardo gehört. Auf dieser Seite des Bildes ist außerdem ein ölartiges Bindemittel angewandt, und nach der günstigsten Auffassung des Tatbestandes (Bode) hätte Lionardo hier auch an den Teilen der Landschaft, an den Händen des zweiten Engels und an dem Christuskörper in Öl gearbeitet, das Temperabild seines Meisters also über den einen Engel hinaus in Öl verbessert, wogegen nach der ungünstigsten Meinung (Morelli) das ganze Bild später, etwa im 18. Jahrhundert, mit Ölfirnis überschmiert, darauf aber auf der rechten Hälfte wieder gereinigt worden wäre, so daß nunmehr die ganze linke Hälfte, im Zustande der nachträglichen Übermalung, über die von Lionardo ursprünglich angewandte Technik kein Urteil mehr

gestattete. Eine Entscheidung ist ohne eine mechanisch eingreifende technische Untersuchung nicht möglich.

Abgesehen von diesem beglaubigten Bilde hat man in neuerer Zeit Verrocchios Hand noch weiter in dem vorhandenen Bildervorrat nachgewiesen. Am nächsten kommt seiner Art ein früher dem Sandro zugeschriebenes Bild mit dem jungen Tobias von drei Erzengeln geleitet (Florenz, Akademie; Abb. 160). Außer dem plastischen Charakter seiner groß aufgefaßten Figuren zeigt es die sorgsame Durchführung eines Detailkünstlers in den Gewändern und der Landschaft bis in den pflanzenbewachsenen Vordergrund. Sogar der Halter, in dem der Jüngling seinen Fisch trägt, ist der Wirklichkeit abgesehen. Daneben aber haben die Bewegungen, das Ausschreiten und das Anfassen eine den Älteren fremde, archaisierende Zierlichkeit, die sich nun gegen das Ende der Frührenaissance immer absichtsvoller einstellt (z. B. bei den Pollajuoli und Sandro). Das Bild stammt von einem Altar der Badia, wohin es einst die Eltern stifteten, als sie den Sohn zum erstenmale auf die Reise, vielleicht in ein fernes Handelshaus entließen. Unter den zahlreichen florentinischen Votivbildern desselben Gegenstandes kommen zwei dem unsrigen so nahe, daß sie dasselbe als Vorlage voraussetzen. Auf dem einen (London Nr. 781; Abb. 161) sehen wir Tobias nur von dem einen Engel der Bibel geführt (dem Raphael medicinalis, wie ihn die Inschrift eines anderen derartigen Votivbildes nennt), es ist viel gezierter im Ausdruck und wird jetzt einem älteren Schulgenossen Sandros, Botticini, zugewiesen. Das zweite, besonders anmutig und sehr weich, mit den drei Engeln, könnte einem Nachfolger Filippo Lippis gehören (Turin Nr. 98). — Verrocchios Einfluß läßt sich noch weiter verfolgen in Madonnen, Konversationen und ähnlichen Vorwürfen. Ihm selbst schreibt man die sehr strenge, plastisch gehaltene Halbfigur einer Madonna in Berlin (Nr. 104 A) zu. Andere Bilder in Berlin, Frankfurt und Paris gehören unbekannten Mitgliedern



Abb. 161. Der junge Tobias und der Erzengel, von einem Nachfolger des Verrocchio. London.

seiner Werkstatt. Ein solcher Anonymus ist der Meister einer „Kreuzigung mit Heiligen“, die 1475 ein de' Rossi stiftete (Berlin Nr. 70 A). Einen Schüler Verrocchios kennen wir mit Namen, nach bezeichneten Bildern im Dom zu Empoli: Francesco Botticini. Er ist etwas älter als sein Mitschüler Sandro, hat mit ihm einiges gemeinsam, und manche trauen ihm sogar eine gewisse Einwirkung auf den berühmteren Genossen zu. Eine umfangreiche „Himmelfahrt Mariä“, oben mit vielen Heiligen und Engeln, in drei Bogenreihen geordnet, unten mit den Aposteln vor einer weiten Landschaft des Arnotals mit dem Blick auf Florenz, mit den knieenden Stiftern Matteo Palmieri und seiner Gattin (London), muß um 1472 entstanden sein. Vasari beschreibt das bedeutende Bild und hat nicht den mindesten Zweifel daran, daß es Sandro gemalt habe. Aber das ist so gut wie unmöglich! Bode hat es dem Meister des Berliner Rossialtars geben wollen, Schmarsow beide Bilder dem Botticini, aber für diesen ist diese Himmelfahrt Mariä zu gut. Sie muß also einstweilen namenlos bleiben und zeigt uns, wie wenig wir noch wissen, sobald uns die Überliefernng im Stiche läßt. Ganz zuletzt hat man noch von den Unbekannten dieses fruchtbaren Kreises einen „Amico di Sandro“ abzusondern versucht, der oft anziehender ist als Sandro und allmählich zu der Art des Filippino Lippi übergeht.

Dieser Abstecher durch unaufgeklärte Strecken hat wenigstens soviel ergeben, daß Verrocchios Einfluß auf die Maler schon seit dem Anfang der siebziger Jahre zu erkennen ist, früher noch als sein bedeutendster Schüler Sandro mit eigenen Leistungen hervortritt.

Gegen diese Auffassung wandte Morelli ein, daß Sandro viel weicher gewesen wäre als Verrocchio, und daß dieser schon 1484 oder 85 aus Florenz fortging. Mit Unrecht! Denn es handelt sich hierbei nicht um Stoff und um Richtung der Gedanken, sondern um formelles Gestalten, und als Verrocchio Florenz verließ, ja sogar früher, als Sandro nach Rom ging, bereits um 1480 war das alles geschehen, und Sandro war fertig. Seine Fresken in der Sixtina geben an lebhafter, scharfer Charakteristik und an heftiger Bewegung („Rotte Korah“) schon das Äußerste und zeigen außerdem in der Menge der Motive, in der Zahl der zu Gruppen zusammengedrängten Figuren und in dem Vorrat der Typen Sandros Vermögen nach seinem ganzen Umfange. Der Einfluß, den Verrocchio auf ihn übte, hat sich also um diese Zeit bereits vollzogen. Sandro war um die Mitte

der siebziger Jahre dreißig Jahre alt. Der zehn Jahre ältere Verrocchio stand im engsten Verhältnis zu Lionardo und näherte sich als Künstler und als Lehrer seiner Höhe. Die Brüder del Pollajuolo waren schon in voller Tätigkeit.

Bald darnach und jedenfalls noch vor Sandros römischer Reise entstand die Anbetung der Könige, die man, wenn man Erfindung, Komposition und Technik zusammennimmt, als sein vollkommenstes Werk wird bezeichnen dürfen (S. 248). Darin spürt man schon etwas von Lionardos Geist. Zwischen 1475 und Sandros römischen Aufenthalt fallen Ereignisse, die ihn persönlich sehr ergreifen mußten: die Verschwörung gegen die Medici 1478 und der Krieg, den Sixtus IV. und der König von Neapel gegen Florenz führten, dann Lorenzos Reise zu Ferrante nach Neapel, und endlich seine langerwartete Rückkehr im März 1479. In dieselbe Zeit gehören Sandros reichste Bilder: „Pallas und der Kentaur", „der Frühling", „die Geburt der Venus" (S. 246). Das erste ist allegorisch gedeutet worden (S. 244); wer weiß, wieviel Zeitanspielung hinter der schönen und an sich schon völlig genügenden Erscheinung der übrigen verborgen ist. Es ist nicht nur eine andere Welt der Gedanken, was uns hier entgegentritt, wenn wir es vergleichen mit den Madonnen und Engeln und mit der Art Fra Filippos, von der Sandro ausgegangen war. Die römische Reise macht also einen Einschnitt, und wir werden die erste Periode Sandros in die zehn Jahre 1470 bis 80 setzen, wo er außer den eben genannten Bildern seine besten Madonnen und Engel in ihrer ruhigen Schönheit und mit klarer, reiner Tempera malt. Dann kommt die Zeit der römischen Fresken. Nach der Rückkehr aus Rom wird die Zeichnung auf seinen Tafelbildern nachlässiger. Die Frische des Eigenhändigen fehlt. Manchmal zeigt sich sogar sehr plump die Handwerksarbeit der Gehilfen. Daß die Tafelbilder in bezug auf die Ausführung zurückgehen, sobald die Maler im Fresko tätig sind, ist eine vielfach gemachte Erfahrung.

Wichtige Bilder aus dieser späteren Zeit besitzt das Berliner Museum. Auf dem Rundbild mit der zwischen Engeln stehenden Madonna vor einer Rosenhecke entspricht der herrlichen Erfindung schon nicht mehr ganz die Ausführung. Bald darauf werden auch die Heiligen ernster im Ausdrucke und härter in den Formen, wie die beiden Johannes zuseiten der „thronenden Madonna" auf dem großen Breitbilde, wo die Blumen und das Laubwerk der Wand noch auf das sorgfältigste ausgeführt sind (Nr. 106, S. 255). An seiner düstern „Grablegung" (München) merkt man vollends schon die

Stimmung Savonarolas. In diese Zeit gehören die meisten Werkstattbilder, während andererseits von den bedeutenderen eigenhändigen Werken keines mit Sicherheit so spät gesetzt werden kann. Es bestätigt sich demnach, was Vasari über Sandros späteres Nachlassen berichtet hat (S. 253).

Sandros Natur ist reich und kompliziert, und seine künstlerische Entwickelung nicht leicht zu übersehen, weil sie sich aus sehr verschiedenen Ursachen zusammensetzt. Dagegen ist sein fast gleichaltriger Genosse Domenico, mit dem Beinamen Ghirlandajo (der „Guirlandenmacher" nach einem Kopfputze, den die Goldschmiede für die Frauen verfertigten), als Künstler eine einfache, klare und besonders glückliche Erscheinung (1449—1494). Er wußte frühzeitig was er wollte: die Seele der Malerei sei das Zeichnen, und die wahre Malerei für die Ewigkeit sei die Mosaikarbeit. Und, pflegte er zu sagen, seit er das Freskomalen kennen gelernt habe, tue es ihm leid, daß er nicht die Mauern von ganz Florenz mit Geschichten bemalen müsse. Er hatte ferner das Glück, daß man ihm rechtzeitig zwar nicht die Mauern von ganz Florenz, aber doch genügend Raum zum Bemalen gab, zuerst kleine, dann immer größere Aufgaben und zuletzt eine allergrößte, an der er seine Lieblingskunst in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit zeigen und das Fresko des Jahrhunderts als vollendeter Meister abschließen konnte: in S. Maria Novella. Aus der Inschrift am Schlusse dieses Werkes: „Gemalt im Jahre 1490, als unsere allerschönste Stadt usw." spricht das höchste Gefühl des Glückes. Bald darauf starb er im vollen Schaffen und mitten in einer Tätigkeit, die er nicht allein bewältigen konnte, die seine Brüder und später sein Sohn und zahlreiche andere Gehilfen dann auf ihre Weise fortsetzten. Er starb aber gerade vor dem „Anfang des Unglücks", wie Machiavelli den Einbruch Karls VIII. von Frankreich in das Reich Neapel durch Toskana hindurch 1494 mit Wahrsagergeist nannte. Über Ghirlandajos Leben (es war sehr einfach) wissen wir nicht viel. Aber es schadet nichts, denn seine Werke sprechen eine deutliche Sprache und bedürfen keiner Erläuterung aus persönlichen Umständen.

Wir betrachten zuerst sein letztes großes Lebenswerk, den Freskencyklus im Chor von S. Maria Novella: Geschichten Johannis des Täufers, aber ohne die Enthauptung, die seinem Schönheitsgefühl nicht zugesagt haben wird (rechts), und das Leben der Maria (links), auf jeder Seite sieben Bilder, je zwei nebeneinander und darüber eins in der Lünette.



Abb. 162. Geburt Johannis des Täufers, von Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.

Giovanni Tornabuoni, für den Verrocchio einst das Grabmal der Gemahlin hatte herstellen müssen (S. 211), ließ nun für 1200 Goldgulden diesen prächtigen Bilderkreis ausführen (vollendet 1490), auf dem Ghirlandajo den Stifter, seine längst verstorbene Gattin, seinen Sohn, seine Tochter und Schwiegertochter nebst anderen Verwandten und Freunden des Hauses in kostbarer Zeittracht anbringen mußte, die Frauen ein wenig steif, wie es der florentinische Anstandsbegriff damals vorschrieb. Nur die untersten beiden Bilderstreifen haben Porträts. Diese weltlichen Bestandteile stellen die heilige Geschichte noch lebendiger in den Bereich des täglichen Lebens, als dies fünfzig Jahre früher durch Filippo in Prato geschehen war (S. 237). Die Hauptszenen sind lebhafter aufgefaßt als bei Filippo, die Gruppierung ist mannigfaltiger, die Komposition ebenso großartig und von eignem, neuem Geiste durchdrungen, so auf der Seite des Johannes die „Namengebung", die Wochenstube (Abb. 162) und die „Begegnung Marias und Elisabeths", oder auf der anderen Seite die Geburt der Maria (Abb. 163). In besonderen Zugaben tut dann der Künstler seinem selbständig schaffenden Formensinn Genüge. So ist in der ersten „Wochenstube" die männlich ausschreitende Dienerin entstanden, die eine Schale mit Früchten auf dem Kopfe



Abb. 163. Geburt der Maria, von Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.

trägt, während ihr Rock und Schleiertuch im Zuge der schnellen Bewegung rückwärts fliegen, ein köstliches kleines Denkmal der Frührenaissance von beinahe typischer Haltung! Endlich gibt uns der Künstler ausgeführte Architektur, der Erfindung nach von eignem Werte und immer verschieden, den einzelnen Szenen angepaßt, häuslich, einfach-vornehm, oder monumental in weiten großen Hallen, wie später Raffael. Und nun beachte man in diesem Zusammenhange, in welchem Maße Ghirlandajo Herr über den Raum ist, ganz anders als Sandro oder Filippo! Er stellt viele Figuren, und sie scheinen für diese Räume bestimmt zu sein, nicht nur nachträglich in sie hineingesetzt, — aber dazwischen läßt er freie Flächen, am Erdboden und im Aufriß, und dieses Weiträumige wirkt wie selbständige Schönheit oder wie eine Art Musik auf unsere Sinne, so wie es nach anderer Richtung die Verhältnisse der großen Palastfassaden dieser Zeit tun.

Ohne Frage ist dies das äußerlich glänzendste Werk Ghirlandajos und überhaupt die heiterste Erscheinung in der ganzen Malerei des 15. Jahrhunderts, die man in Florenz antreffen kann. Aber als Künstler steht Ghirlandajo schon früher auf derselben Höhe, nämlich im Anfange der acht-



Abb. 164. Berufung der Apostel Petrus und Andreas, von Ghirlandajo. Rom, Sixtinische Kapelle.



Abb. 165. Tod des h. Franz, von Ghirlandajo. Florenz, S. Trinità.

ziger Jahre, wo er in Rom in der Sixtina eines der Bilder malte: die Berufung des Petrus und Andreas durch Christus, an dessen würdigen, schön aufgestellten Menschen man den Abstand von seinen Genossen ohne weiteres empfindet (Abb. 164). Ebenso bedeutend zeigt er sich in den Bildern der Cappella Sassetti in der kleinen Kirche S. Trinità in Florenz, einem Juwel der Freskomalerei (1485). Der Stifter, der an der Altarwand mit seiner Gemahlin knieend besonders dargestellt ist, hieß Francesco. Darum sollten hier Geschichten seines Namensheiligen Franz von Assisi, auf drei Wände in sechs Feldern verteilt, dargestellt werden, von denen vier durch Größe und Bedeutung hervorragen. Wir haben Gegenstände, die der Kunst von früher her vertraut sind. Giotto und Filippo Lippi (S. 238) hatten ähnliches gemalt. Ghirlandajo übertrifft auch hier wieder Filippo. Die „Bestätigung des Ordens durch Honorius III.“ ist vornehm und groß aufgefaßt, ruhig komponiert und in eine echte, selbständig wirkende Architektur gestellt. Dazu kommen wirksame Bildnisse: rechts feier=

lich aufgestellt Lorenzo der Prächtige zwischen den ihm befreundeten Sassetti und einem Pucci; munter bewegt seine drei Knaben sowie Angehörige des medizeischen Haushalts, von links eine Treppe hinansteigend. Die „Auferweckung eines Knaben aus dem Hause Spini" wird für unseren Eindruck zurückgedrängt durch die kostümierten Zuschauer, Männer und Frauen der Stifterfamilie. Das alles gilt auch für das berühmteste Bild dieses Cyklus, die „Bestattung" des Heiligen, aber es kommt noch hinzu die innige Beseelung der leidtragenden Mönche (Abb. 165). Die bescheidene Kapelle wirkt



Abb. 166. Anbetung der Könige, von Ghirlandajo. Florenz, Uffizien Nr. 1295.

eine weihevolle Stimmung, wie wenige Stätten der Kunst. Nebenbei zeigt sich Ghirlandajo hier sowohl wie in der Sixtina als einen hervorragenden Landschafter. Die toskanischen Historienmaler verstehen alle mit der Landschaft umzugehen, und Sandro scheint das für Kinderspiel gehalten zu haben (S. 251). Aber wenn man Ghirlandajo hier — „Stigmatisierung des h. Franz" — oder in der Sixtina mit andern vergleichen will, so wird man doch finden, daß seine Landschaften etwas ganz besonderes sind.

Für den wahren Freskomaler sind Tafelbilder begleitende Be=

schäftigungen, und aus Ghirlandajos Tafelbildern allein würde man seine Größe nicht ohne weiteres empfinden, aber bei einigem Nachdenken könnte man sie, wenn man seine Fresken kennt, wenigstens in einer Klasse dieser Bilder wiederfinden. Das gilt für die Anbetung der Könige, einen



Abb. 167. Anbetung der Könige, von Ghirlandajo. Florenz, Findelhaus.

Gegenstand, der wegen der feierlichen Pracht, die sich dabei entfalten ließ, so recht für Ghirlandajos Kunst geeignet war. Er hat ihn zweimal selbständig und voneinander verschieden behandelt, 1487 als Rundbild (Uffizien; Abb. 166; darnach zum teil wiederholt eine Kopie, anstatt mit Architektur in einer Landschaft, Pal. Pitti Nr. 358) und 1488 auf einer viereckigen Altartafel im Findelhaus, an der seine Brüder schon stark mit=

gearbeitet haben (Abb. 167). Auf beiden Bildern ist die Komposition groß und würdevoll; das Christkind hat wieder die segnende Gebärde; die weltliche Vornehmheit und der Reichtum der Kleidung sind da, wie wir es bei Ghirlandajo gewohnt sind. Das Findelhausbild spricht besonders an durch die Innigkeit in den Beziehungen der Dargestellten, durch kleine gemütvolle Nebenzüge (Kinder, singende Engel, hereinschauende Hirten), die uns an altflandrische Bilder (Rogier van der Weyden) erinnern, und durch einen weit in die Höhe geführten Landschaftsausblick von altniederländischer Feinheit. Den störenden bethlehemitischen Kindermord haben die Gehilfen verschuldet. Das andere Bild zeichnet sich durch eine edlere Architektur und einen großen Reichtum prächtiger Statisten in Harnisch oder Staatskleid neben ihren Pferden aus. Es ist weniger intim, aber stolzer und als Repräsentationsbild besonders gelungen. Auf derselben Höhe steht das wenig frühere Altarbild aus der Kapelle Sassetti (1485, jetzt in der Akademie), eine „Anbetung der Hirten" (Abb. 168). Die Madonna kniet vor dem Kinde, das den Finger auf den Mund legt, wie bei Filippo (S. 234). Die Auffassung ist ebenfalls prächtig. Das Strohdach der Hütte ruht auf zwei korinthischen Pilastern, davor steht als Krippe ein antiker Marmorsarkophag, hinten tut sich weite Landschaft auf mit einem römischen Triumphbogen, durch den der Zug der Könige lebhaft bewegt mit den bei Sandro und Ghirlandajo üblichen Figuren heranzieht. Auffallend ist die derbe Naturtreue in den Gesichtern der beiden Hirten hinter dem knieenden Stifter. Das sind Eindrücke, die Ghirlandajo von der farbenstrahlenden „Anbetung" des Hugo van der Goes empfangen hat, etwa zehn Jahre früher hatte sie ein Portinari in Brügge malen lassen für das Spital S. Maria Nuova, eine Stiftung seines Vorfahren Folco, des Vaters von Dantes Beatrice, — jetzt hängt das Triptychon in den Uffizien. Alle diese Tafeln Ghirlandajos haben etwas von der Haltung seiner großen Fresken und sie machen auch koloristisch Eindruck. Aber gegen die aufleuchtende Ölfarbe des Niederländers bleibt freilich seine Tempera stumpf.

Für seine Art bezeichnend sind noch zwei Altarbilder, undatiert, aber derselben Zeit wie die erwähnten angehörend (Uffizien Nr. 1297 und Akademie Nr. 66). Beide stellen die „Madonna mit Engeln und Heiligen" dar vor einer reichen Architektur mit Blumenschmuck. Es ist beidemal derselbe Gegenstand, den auch Filippo und namentlich Sandro behandelt haben. Gleichwohl fällt der Unterschied sofort in die Augen. Die Architektur bedeutet mehr, die Haltung ist besonders feierlich (das Kind wieder mit segnender Gebärde),

die Figuren sind großartiger, plastisch herausgearbeitet, sie erinnern an Verrocchio, einige Köpfe auf dem Bilde der Uffizien sogar etwas an Lionardo. Sie haben im Gesamtausdruck wieder das Großzügige jener anderen Bilder, das Filippo in seinen Tafelbildern nicht, und Sandro nur in seiner „Anbetung der Könige" erreicht hat, und sie haben nicht ganz das Liebliche und Heitere Sandros, trotz manchen äußeren Ähnlichkeiten in Zierat und Blumen.



Abb. 168. Anbetung der Hirten, von Ghirlandajo. Florenz, Akademie.

Diese Wahrnehmung kann uns mitten in die Arbeit der florentinischen Maler am Anfang der achtziger Jahre versetzen, als Ghirlandajo seinen künstlerischen Charakter ausbildete. Er war aus Rom zurückgekehrt und hatte sich dort (auch schon während eines früheren Aufenthaltes 1475 bis 76) eine Herrschaft über die Architekturformen erarbeitet, wie sie unter den Malern keiner bis dahin gehabt hatte; fast jedes seiner Bilder legt dafür Zeugnis ab. Er war Goldschmied gewesen wie Sandro und die Malerbildhauer Verrocchio und die beiden Pollajuoli. Sein Lehrer in der Malerei

war Alesso Baldovinetti gewesen, ein hervorragender Techniker und Mosaizist. Seine wirklichen Lehrmeister aber waren offenbar die Denkmäler der älteren Zeit, vor allem Masaccios Fresken. Andrea del Castagno, an den oft erinnert worden ist, hat er ebenfalls nur noch in seinen Werken gekannt, denn der starb, als er acht Jahre alt war. Nun war er wieder in Florenz. Was es hier Neues gab, Verrocchios „Taufe Christi" oder Sandros „Anbetung der Könige", kannte er bereits. Sandro war ja mit in Rom gewesen. Auch der war nun zurück. Verrocchio ging nach Venedig (S. 209). Lionardo, der früher unter ihm gearbeitet hatte, war jetzt lange selbständig, er vertrat praktisch und theoretisch die Überlieferung der tüchtigen Schule. Ghirlandajo gehört geistig zu diesem Kreise, aber er bewahrt sich seine eigene Art. In seinen „Anbetungen" sucht er auch nach der neuen Gruppierung Sandros mit den Mitteln der älteren, im wesentlichen geradlinigen Komposition durch andere Verteilung neues zu geben, und er erreicht seine Wirkung. Dabei nimmt er im einzelnen vieles an, was uns deutlich an seinen großen Mitstrebenden Lionardo erinnert. Das Anbetungsbild der Uffizien hat Typen Verrocchios, und im Hintergrunde erscheinen zuerst die Pferde als selbständige Elemente äußerer Schönheit, wie auf Lionardos Anbetungsbilde in den Uffizien. Auch im übrigen wird man finden, daß Ghirlandajo und Sandro Typen und Bewegungen gemeinsam haben. Bei Ghirlandajo wirkt die einzelne Erscheinung gewöhnlich kräftiger, bei Sandro lebhafter, nervöser. Wer in solchen Dingen der Gebende, wer der Empfangende war, ist in diesen glücklichen Zeiten erfolgreichen Zusammenstrebens nicht immer zu finden. Will man vergleichen, so hat jedenfalls Ghirlandajo seine künstlerische Persönlichkeit zu einer vollkommneren Einheit gebracht. Er steht mit seiner Kunst ganz im 15. Jahrhundert, dem er ja äußerlich angehört (während z. B. der nur wenig jüngere Filippino Lippi mit seiner Unruhe schon in das Barock hinübergreift), er hat der Kunst dieses Jahrhunderts den reifen und faßlichen Ausdruck gegeben, der sie als Schule für die Künstler des nächsten brauchbar machte. Und zufällig war, als Ghirlandajo an den Fresken der Maria Novella arbeitete, der vierzehnjährige Michelangelo sein Schüler.

Des Meisters Gediegenheit sieht man noch den Arbeiten seiner Werkstatt an. Kein Maler der Renaissance hat vor ihm so zahlreiche und tüchtige Schüler gehabt. Er selbst war durch die großen Fresken in Anspruch genommen und ist später gewiß nur noch selten dazu gekommen, an Tafelbildern zu malen. Darum sind echte Tafelbilder von ihm außerhalb

Italiens wenig zu finden, während über seine Schule schon die Bilder des Berliner Museums einen vollständigen Überblick gewähren. In seiner Werkstatt arbeiteten vor allen zunächst seine zwei Brüder Davide und Benedetto auch nach seinem Tode weiter, tüchtige Männer, aber als Künstler nicht individuell. Das Tafelwerk für den Hochaltar von S. Maria Novella — eine Vorder- und eine Rückwand mit je zwei Flügeln — war, als Domenico starb, noch nicht einmal an seiner Vorderseite („Maria in der Glorie mit



Abb. 169. Wunder des h. Zenobius, von Ridolfo Ghirlandajo. Florenz, Uffizien Nr. 1275.

vier Heiligen", dazu Laurentius und Katharina auf den Flügeln, München) vollendet. Diese Aufgabe fiel den Brüdern zu, die dann auch an der Rückseite wenigstens das Mittelbild („Auferstehung Christi", Berlin) gemalt haben. Die Heiligen dagegen auf den beiden Flügeln (Berlin) gehören wohl ganz Domenicos bestem Schüler an, — er war bei seines Meisters Tode erst siebzehn Jahre alt — Francesco Granacci, der sie in Öl gemalt hat. Sodann ist der etwas ältere Mainardi, Domenicos Schwager, in kleinen Aufgaben ein angenehmer Fortsetzer von ihm (mehrere Bilder in Berlin), ohne etwas besonderes zu geben. Dagegen macht sich Granacci, der

übrigens von der Tempera allmählich ganz zu der Öltechnik übergeht, leicht auch persönlich unter seinen Genossen als besserer bemerklich, so in einer Altartafel (Berlin Nr. 88), auf der von Schülern Domenicos die „Madonna in der Glorie" aus dem Altarwerke für S. Maria Novella (München) in Tempera wiederholt ist, und wo unter den neuhinzugekommenen vier Heiligen die zwei vorne knieenden, von Granacci in Öl gemalten wiederum bei weitem die besten sind.

Endlich hinterließ Domenico noch seinen Sohn Ridolfo im Alter von elf Jahren, der gleichfalls Maler wurde. Dieser hat dann bei einem sehr langen Leben († 1561) von der einstigen Werkstatt seines Vaters aus auch die kommende Zeit auf sich einwirken lassen, zuerst bald nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts Lionardo, von dem er das Liebliche im Ausdruck der Gesichter annimmt, dann aber Fra Bartolommeo und Raffael. Er ist angenehm und gewinnend, sogar großartig in Versammlungen von Heiligen und in Prozessionen („Wunder des heiligen Zenobius", Uffizien Nr. 1275 u. 1277; Abb. 169) und hat leuchtende und mannigfaltige Farben. In ihm verbinden sich die alte und die neue Malerei unmerklich und auf glückliche Weise. Man sieht seine besseren Bilder immer gern auch neben solchen anderer, die geistig mehr bedeuten. Hat man ihm doch sogar ein äußerst feines Porträt zugetraut, den „Goldschmied" des Palazzo Pitti Nr. 207, einen Kunstliebhaber, der interessiert ein zierliches Bijou betrachtet.

Der letzte unter den selbständigen Nachfolgern Masaccios ist Filippino Lippi (um 1458 bis 1504), der Sohn Fra Filippos und der Lucrezia Buti, als Künstler unter seinen Zeitgenossen mit Recht hochgeachtet, denn er war talentvoll und sehr vielseitig, aber keine harmonische Natur. Für die Entwickelung der malerischen Formen in ihrem Übergange vom 15. ins 16. Jahrhundert ist er eine interessante Erscheinung, aber mit der einzelnen Leistung schafft er uns nur selten ungetrübten Genuß. Wir sehen an den Einzelheiten immer, wohin sein großes Talent bei größerer Selbstzucht und ernsterem Fleiße hätte kommen können, aber im ganzen gibt er fast niemals was uns völlig befriedigt. Lionardo ist sechs Jahre älter als er, und hat nicht bloß durch größere Anlage, durch seine Genialität, sondern vor allem auch durch seinen beharrlichen Fleiß den Weg gefunden, auf dem er zu einem Führer der Hochrenaissance geworden ist. Filippino dagegen bleibt immer bei einzelnen bedeutenden Anregungen stehen, er selbst hat sie nie-

mals zu Ende geführt und zu reifen Schöpfungen der Malerei ausgestaltet. Mag man deswegen auch seine Begabung für größer, energischer und sogar für vielseitiger halten als die seiner drei Vorgänger, in der künstlerischen Erscheinung kann er keinem von ihnen gleich geachtet werden. Er hat weder das Anmutige Filippos, noch das Tiefsinnige Sandros, noch das Majestätische Ghirlandajos, sondern seine Kraft ist unruhig und ungezügelt.



Abb. 170. Vision des h. Bernhard, von Filippino Lippi. Florenz, Badia.

Er ist reich in der Erfindung und in der Zeichnung fähig zu charakteristischem Ausdrucke. Aber in der Ausführung verdirbt er eigenwillig und launenhaft die Gesamtwirkung, und die Farbe ist bei ihm nicht, wie bei den anderen, ein selbständiges Element der malerischen Schönheit. Darum werden uns seine Handzeichnungen und Entwürfe immer besser gefallen als seine ausgeführten Bilder.

Seines Vaters Unterricht kann er nicht mehr genossen haben, da er,

als dieser starb, erst zehn Jahre alt war. Trotzdem haben, wie es auch natürlich ist, als er bald darauf zu Sandro in die Schule kam, seines Vaters Bilder in seinen Gedanken weitergelebt, und sein frühestes und zugleich schönstes Tafelbild, die Vision des h. Bernhard in der Badia zu Florenz (angeblich 1480, vielleicht aber einige Jahre später; Abb. 170) mutet uns an wie eine höhere Kombination beider. Der Heilige schreibt in einer felsigen Landschaft seine Homilien. An sein Pult ist die Jungfrau getreten, etwas schlanker und magerer als bei Filippo, und ohne das Kind; sie legt ihm eine Hand auf sein Buch. Sie ist begleitet von vier Engeln; die zwei halberwachsenen vorn erinnern stark an Sandros Typus, die zwei jüngeren dagegen hinter der Jungfrau, die die reizenden Köpfe lauschend in die Szene hereinstrecken, gehören Filippo selbst an und lehren uns, wohin er hätte kommen können, wenn er in diesem Zuge stiller Schönheit weiter gegangen wäre. Die Landschaft mit einer Gruppe sich lebhaft unterhaltender Mönche hat Stimmung und Naturwahrheit mit gutem Detail in Steinen, Bäumen und Blumen. Sie ist realistischer, als sie bei Sandro zu sein pflegt, dabei ebenso stimmungsvoll wie bei Filippo, und sie ist noch um einige Jahre früher als die Landschaft auf dem Anbetungsbilde Ghirlandajos (S. 273) entstanden.

Aber so wohl wie vor diesem einzigen Bilde wird uns nicht leicht wieder bei Filippino. Seine Tafelbilder sind ziemlich zahlreich (in Florenz, Prato und außerhalb Italiens), sie haben beinahe alle neben einzelnen Vorzügen die eben geschilderten Mängel und Unebenheiten seiner späteren Entwickelung. Manche von diesen zeigen nun aber auch neben den Typen Filippinos solche, die mindestens ebenso sehr an Sandro oder Ghirlandajo erinnern, und wenn dann auch noch die Ausführung zu wünschen läßt, so geraten wir unvermerkt in den Bereich der Unbekannten und Nachahmer. Wir treten z. B. vor ein auf den ersten Blick entzückendes Rundbild, eine Anbetende Madonna (Pal. Pitti; Abb. 171). Sie kniet vor einer sehr schönen und mannigfaltigen Landschaft innerhalb eines durch eine niedrige Balustrade „geschlossenen Gartens". Auf das am Boden liegende Kind schüttet ein ihm zu Häupten stehender Engel Blumen herab; vier andere und der kleine Johannes umgeben es knieend und richten ihre Köpfe, die an Liebreiz zum teil denen auf dem Bilde der Badia gleichkommen, auf den Gegenstand ihrer Andacht oder dem Betrachtenden entgegen. Die Komposition ist frisch und echt und müßte bis spätestens 1485 entstanden sein. Aber in den Typen der Kinder, nicht der Maria, steckt etwas fremdes. Man denke z. B. an die schöne

frühe Madonna der Nerli in S. Spirito, noch auf ihrem Altar, mit dem von zwei Heiligen empfohlenen Stifterehepaar. Die Farbe ist unrein in der Wirkung und dem Auftrage nach gestrichelt, es scheint, als hätte die ganze Ausführung der Erfindung nicht nachkommen können. An einen echten Filippino wird heute kaum noch jemand glauben. Der betreffende Maler hat aber Filippino gekannt, und außerdem an Sandro und auch wohl noch an



Abb. 171. Madonna das Kind anbetend. Art des Filippino Lippi. Florenz, Pal. Pitti Nr. 347.

Ghirlandajo gedacht. Man hat zuletzt Botticini (S. 265) vorgeschlagen, aber für den wäre die Erfindung jedenfalls zu gut.

Wir wollen nur noch zwei von Filippinos unbezweifelten Bildern ansehen. Über zehn Jahre nach Sandro und Ghirlandajo versuchte auch er sich an dem beliebtem Prachtgegenstande einer Anbetung der Könige (1496), womit er einen von Lionardo nicht ausgeführten Auftrag der Mönche von S. Donato im Buschwald (Scopeto) zu erfüllen hatte (Abb. 172). Das

große Bild der Uffizien gibt eine als Ganzes angesehen gute und an Figuren sehr reiche Komposition in der Art, wie sie seine Vorgänger festgestellt hatten. Aber im einzelnen ist alles aufgelöst in eine bunte Lebendigkeit, zwar ohne die unangenehmen, hastigen Bewegungen seiner anderen Bilder, wovon ihn hier das herkömmliche Zeremoniell des Gegenstandes zurückgehalten haben wird, aber doch so, daß alle Personen, auch die nebensächlichsten, untereinander in Beziehung gesetzt sind und in ihrer Unruhe störend wirken. Also das Monumentale, was Sandro und Ghirlandajo in diesen Vorgang zu legen verstanden, wird hier nicht erreicht. Übrigens gibt Filippino in Architektur und Landschaft lauter Einzelheiten und zum teil recht gut. — Wir reihen hieran gleich sein letztes Bild, die große Kreuzabnahme der Akademie, aus der Annunziata. Drei muskulöse Männer mit energischen, unedlen Köpfen und heftig ausgreifenden Bewegungen in unruhig flatternden Gewändern lassen den Christuskörper auf Leitern vom Kreuze herunter. Das ist die unnatürliche, übertriebene Manier seiner späten Zeit. Er hat das Bild nicht fertig gemacht. Unten hat einige Jahre später Perugino in seiner letzten, flüchtigen Weise Maria, Magdalena und die anderen Leidtragenden hinzugemalt, dazu noch einiges auf der oberen Hälfte wie den Greisenkopf. Das geschah kurz ehe der junge Raffael nach Florenz kam!

Wenn man sich fragt, wie und unter welchen Einflüssen aus dem zart empfindenden Maler des schönen Bildes der Badia der ungestüme Schilderer der späteren Tafelbilder und Fresken mit den derben, von der Straße aufgelesenen Figuren und ihren verzerrten Bewegungen werden konnte, so liegt es nahe, an seinen Lehrer Sandro zu denken, der ja das Ungestüme ebenfalls hat, z. B. auf einem der Fresken in der Sixtina („Rotte Korah") um 1482. Aber so früh, scheint es, zeigt sich diese Eigenschaft bei Filippino noch nicht; das Bild der Badia ist ja kaum älter. Man nimmt bei ihm die Veränderung etwa gegen 1490 hin an und erklärt sie aus dem selbständigen Verlangen, der tieferen Belebung Lionardos oder der stillen Größe Ghirlandajos, der damals die Fresken der Maria Novella gemalt hatte, etwas anderes, ebenfalls imponierendes entgegenzusetzen. Eine besondere Einwirkung erfuhr er übrigens noch, wie auch andere Künstler der Zeit, durch Savonarola. Neben der überreichlich wuchernden Phantasie tritt doch in seinen späteren Tafelbildern sehr deutlich ein ernster, herber und schwärmerischer Zug hervor.

Es wäre für diese Frage von Wichtigkeit zu wissen, wann Filippino die unvollendet gebliebenen Bilder Masaccios in der Brancaccikapelle

fertig gemalt hat, denn sie haben nichts von jener Hast, sondern eine edle Ruhe, die ganz zu der Art Masaccios stimmt und andererseits abweicht von der Haltung der zwei andern, selbständigen Freskencyklen Filippinos. Aber wir wissen nicht einmal, wie Filippino zu dem Auftrag kam, Masaccios Fresken zu vollenden, und wir können nicht genau bestimmen, wann er es



Abb. 172. Anbetung der Könige, von Filippino Lippi. Florenz, Uffizien Nr. 1257.

tat. Wir müssen hier in eine kurze chronologische Erörterung eingehen. Zu dem nackten, knieenden Königssohn auf dem Bilde der Erweckung in der Brancaccikapelle (Abb. 173) soll nach Vasari der junge Francesco Granacci Modell gestanden haben. Francesco ist, wie wir jetzt bestimmt wissen, 1477 geboren, nicht 1469, wie man früher deswegen annahm, weil so seine Großmutter einmal auf dem Standesamt in Florenz ausgesagt hatte. Da der Knabe auf dem Bilde mindestens dreizehnjährig ist, so kommen wir für die

Ausführung wenigstens dieses Teils der Fresken auf 1490. Aber einige Jahre vorher sowohl wie einige Jahre nachher scheint für diese Aufgabe in



Abb. 173. Erweckung des Königssohns (Teilstück), von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

Filippinos Leben kein Raum zu sein. Denn 1489 ist er in Rom mit den Fresken in der Kirche S. Maria sopra Minerva beschäftigt, und zwar seit geraumer Zeit, wie aus einem Briefe von ihm an Filippo Strozzi in Florenz (S. 160) hervorgeht. Von diesem war er schon 1487 beauftragt



Abb. 174. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Hinrichtung, von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

worden, Fresken in dessen Familienkapelle in der Maria Novella zu malen, was er dann in den neunziger Jahren unternommen hat. Hiernach scheint es, als blieben für die Fresken der Brancaccikapelle, wenn anders er sie, wie man annimmt, in einem Zuge gemalt hat, nur die Jahre entweder vor 1488 oder lange nach 1490 übrig. Aber der Cyklus in der Maria Novella wurde erst 1502 fertig, und er hat bei seinem bescheidenen Umfange sicherlich nicht viele Jahre in Anspruch genommen. Es bleibt also seit 1490 Zeit genug für die Fresken der Brancaccikapelle.

Nun ist es merkwürdig, daß diese noch nichts von der Unruhe zeigen, die die beiden andern Bilderkreise erfüllt. Wirkte etwa das Vorbild des großen Vorgängers mäßigend, zügelnd? Waren vielleicht gar Entwürfe von ihm oder Anhaltspunkte für solche in seinem Sinne vorhanden? Dafür würde sprechen, daß auf der Erweckung (8, Abb. 173), wo Filippino zuerst als Fortsetzer von Masaccio auftritt, man sich über die Grenzen ihrer beiderseitigen Arbeit nicht klar ist. Im übrigen hat Filippino die ihm zugefallene Aufgabe hier und auf den drei andern Bildern (7. 11. 12) meisterhaft gelöst. Die fortgeschrittene Zeit kündigt sich an in der gewandten Modellierung und dem mühelosen Hantieren mit Licht und Schatten, in dem ausführlichen Beiwerk — Landschaft und Architektur —, endlich auch wohl in einem etwas moderneren Wesen, in der sprechenden Porträtähnlichkeit und in dem lebhaften oder doch mehr abgestuften geistigen Ausdrucke der nicht handelnden Personen. Die Komposition auf Nr. 11 (in zwei Szenen zerlegt) ist nicht überfüllt, sondern ruhig und verständlich (Abb. 174). Die zwei schmalen

Pfeilerbilder (7. 12) geben großgedachte und schöne Einzelfiguren, die Masaccios würdig sind (Abb. 175).

Welch ein Abstand macht sich nun bemerklich, wenn man von hier aus zu den beiden anderen Freskenkreisen Filippinos hintritt! Die Schönheit scheint verschwunden oder doch auf Nebenpunkte zurückgezogen. Filippino hatte in seiner Jugendzeit Sinn dafür, und auch später zeigt er das bisweilen noch in kleinen Aufgaben. So auf einem Bildchen mit einer Allegorie (Berlin Nr. 78 A), wo die „Musik“ in rotem Kleide und blauem Mantel unter einem Lorbeerbaum am Meeresufer steht und einen von Amoretten angeschirrten Schwan an ihrem Gürtelbande hält. Darin ist noch etwas von Sandros Stimmung. Oder auf einem Straßenfresko in Prato mit der späten Jahrzahl 1498, wo die zwischen vier Heiligen stehende, ganz schlichte Madonna noch einen großen Liebreiz hat; in der Kopfhöhe ist sie umgeben von einem Halbkreis zuschauender Engelkinder. Aber das Große und Umfangreiche zugleich auch schön zu machen, brachte Filippino nicht mehr fertig. Er sah nur noch auf das Charakteristische, und dafür trat dann leicht das Erzwungene und Gewaltsame ein.



Abb. 174 a. Kopf eines Zuschauers aus Abb. 174.

In der Kapelle Caraffa (S. Maria sopra Minerva in Rom) sollte der Triumph des h. Thomas dargestellt werden. Unter den vier Bestandteilen des kleinen Cyklus ist der wichtigste ein Breitbild, wo in einem

mittleren Nischenbau, zwischen Seitengebäuden mit Durchblick auf Straßen und Landschaft, der Heilige auf seinem Thron sitzt, erhöht zwischen vier anderen Heiligen (Abb. 176). Zu heftigen Bewegungen gab eine solche Gedankenaufgabe keinen Anlaß. Aber wie häßlich windet sich doch der Ketzer zu den Füßen des Thomas! Andere stehen unten in zwei Gruppen rechts und links. Bücher, zum teil zerrissene, liegen dazwischen auf dem Boden. Wir werden ja hier etwas an die späteren Existenzbilder der großen Meister, Raffaels Schule von Athen und dergleichen, erinnert. Die einzelnen Menschen sind sehr individuell, deutlich und von außen lebhaft gegeben. Sie sind nicht gerade niedrig aufgefaßt, aber sie haben alle etwas derbes, und keiner gewinnt durch irgend eine angenehme äußere Erscheinung. Das Bedeutendste an dem Bilde ist die Architektur. Filippino hatte diese in Rom ebenso emsig studiert wie Ghirlandajo. Seine baulichen Zutaten haben als Entwürfe ebenfalls einen selbständigen Wert. Aber seiner Neigung nach geht bei ihm die Erfindung nicht auf das Großartige in den Linien, sondern auf Mannigfaltigkeit der Zierformen und auf malerische Wirkung. Das, woraus später in der Architektur der Barockstil wurde, kann man schon auf den Hintergründen und in den Umrahmungen seiner Bilder wahrnehmen. Er hat auch mit unter den Ersten die Arabesken oder sogenannten Grottesken (nach den damals aufgedeckten Gewölben oder Grotten) auf seinen Fresken und späteren Tafelbildern angewandt. Wenn man etwas von Sandros reicher Phantasie bei ihm hat wiederfinden wollen, so hat man dazu am ehesten in diesen Bestandteilen ein Recht.



Abb. 175. Petri Befreiung, von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

Hierauf beruht auch der Hauptwert seiner letzten Fresken in S. Maria Novella, wo er an den Seitenwänden der Kapelle Strozzi je eine Wundertat des Johannes und des Philippus, der Namensheiligen der Strozzi, im Hauptbilde und darüber in der Lünette das Martyrium der beiden



Abb. 176. Verherrlichung der Lehre des h. Thomas von Aquino, von Filippino Lippi. Rom, S. Maria sopra Minerva.

Apostel gemalt hat. Der Reichtum des Beiwerkes ist hier noch größer als in Rom. Aber das Figürliche hat die ganze Unruhe, die Filippino in seiner späteren Zeit, z. B. auf der „Kreuzabnahme" in der Akademie (S. 282) uns als Dramatik zu geben liebt, und ebenfalls in den einzelnen Formen viel unerfreuliches: die krummen Kniee und die im Schritt ausgeweiteten Beine, die rohen Straßentypen mit den erregten Gesichtern, etwas, was einzeln gegeben wohl die beabsichtigte Wirkung eines volleren Lebens machen könnte, als Masse wiederholt aber doch auch wieder nur konventionell wirken kann.

Filippinos reiches Talent ist also nicht zur Entfaltung gekommen, auch in keinem Schüler.

Denn der sogenannte Raffaellino, nach einer Straße in Florenz del Garbo zubenannt, der ihm bei seinen römischen Fresken half, hat in seinen besten Tafelbildern, die allein in der Kunstgeschichte einen Platz verdienen, nur die Anfangsstufe des Meisters festgehalten, ohne etwas neues oder eignes



Abb. 177. Der Zug der Könige nach Bethlehem, von Benozzo Gozzoli. Florenz, Pal. Riccardi.

hinzu zu tun. Seine fein in Tempera gemalten Madonnen mit Engeln und Heiligen sind sehr angenehme, aber nach Filippo und Ghirlandajo keine bedeutenden Erscheinungen mehr. Manche schreiben ihm die Anbetende Madonna unserer Abbildung 171 zu. Nach dieser Seite seiner Leistungen hin gibt ihn die Berliner Galerie mit ihren drei Bildern ausreichend wieder. Das früheste (Nr. 98) und das darauf folgende (Nr. 87) erinnern ganz an Filippino, und das erste ist außerdem in seinem unteren Teile nach einer späten Konversation Ghirlandajos (Uffizien Nr. 1297) angeordnet. Das späteste (Nr. 90), ein Tondo, hat viel von Sandro. Diesem Raffaellino gelang nur ruhiges, aber nichts bewegtes. Eine Entwickelung, ein Weiterführen ist das nicht, und wäre es auch dann nicht, wenn dieser Künstler wirklich dieselbe Person gewesen wäre mit einem oder zweien seines Namens (Raffaello Carli und Raphael de Capponibus), deren Bilder außer an Filippino noch an Lorenzo di Credi und Pietro Perugino erinnern. Das alles wäre doch ebenfalls nur ein Entlehnen und Verflachen. — Aber für Filippino bleibt es doch gewiß charakteristisch, daß jener Raffaellino del

Garbo als der Beste von den dreien gerade das festhielt, was Filippino selbst nicht weiter entwickelt hatte, die ruhige Schönheit als Erscheinung ohne Handlung.

An dem Leben der florentinischen Malerei seit den sechziger Jahren haben noch einige Männer teilgenommen, die zwar an Originalität nicht mit jenen vier selbständigen Nachfolgern Masaccios verglichen werden können, die sich aber doch vor der großen Menge auszeichnen. Sie bringen entweder einzelne Seiten der Malerei auf eine besonders anmutige Weise zur Erscheinung, wie Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi, oder sie helfen, wie Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo, neben eignen Arbeiten als Lehrer größere Talente ausbilden, verbinden auf diese Weise Schulen miteinander und leiten Einflüsse weiter in die folgende Zeit.

Benozzo Gozzoli (1420—98) kann nur in seinen Fresken erkannt werden, nicht in seinen übrigens auch nicht zahlreichen Tafelbildern. Seine Blüte beginnt gegen das Ende der Lebenszeit des Filippo Lippi und wird ziemlich gleichmäßig zum Ausdruck gebracht durch drei größere Bilderkreise: den Zug der Könige nach Bethlehem zur Anbetung des Kindes durch die Landschaft von Toskana, auf drei Wänden der Hauskapelle des Palazzo Medici in Florenz, an der Altarwand wird die Prozession von anbetenden und singenden Engeln empfangen (1463 vollendet; Abb. 177), sodann das „Leben des h. Augustin" in S. Agostino in S. Gimignano (1463—7) und endlich, im Camposanto zu Pisa, Geschichten aus dem Alten Testament in einundzwanzig Breitbildern nebst einer „Anbetung der Könige" und einer „Verkündigung" in gleichseitigem Format. Die erstaunliche Menge an Arbeit in Pisa hat er, wie es nach den Urkunden scheint, ohne Gehilfen, allerdings nicht, wie Vasari behauptet, in zwei, sondern in sechzehn Jahren (1469—85) geleistet, und vielleicht interessiert es noch heute jemand, daß er dafür 9532 Lire und eine Grabstelle im Camposanto erhalten hat.

Als Schüler Fiesoles ist er um die Ausbildung der körperlichen Form nicht sonderlich bemüht gewesen. Nur vereinzelt merkt man ihm seinen Aufenthalt unter den großen florentinischen Realisten an, wie auf der Weinlese Noahs in Pisa (Abb. 178), in den beiden korbtragenden Mädchen, die zusammen mit dem Manne auf der Leiter zugleich durch ihre Bewegungen einen wundervollen Rhythmus bilden. Übrigens lassen sich in bezug auf den Ernst im Ausdruck der Handlung die Geschichten Mosis und Aarons hier, darunter auch der „Durchzug durchs Meer", nicht mit Darstellungen desselben



Abb. 178. Weinlese Noahs, von Benozzo Gozzoli (linke Gruppe). Pisa, Camposanto.

Inhalts in der Sixtina vergleichen, und die „Königin von Saba vor Salomo", das Schlußbild in Pisa, reicht nicht von fern an das Fresko des Piero de' Franceschi in Arezzo hinan. Manches ist hübsch und frisch erfunden (Jakobs Hochzeit; Joseph in Ägypten und seine Brüder), die Frauen und Jünglinge sind oft sehr graziös, die Männerversammlungen recht einförmig. An Fiesole erinnert er durch den in seiner Kunst vorherrschenden weichen Charakter, durch die Frauen und die Kinder und die sanft dreinschauenden Männergesichter. Reizend phantastisch ist die „Anbetung der Könige" sowohl im Palast Medici

wie in Pisa, hier urkundlich vor 1471, also älter als die für die Folge maßgebende florentinische Auffassung des Gegenstandes. Da konnte er zeigen, woran er sein Gefallen findet, die mannigfaltige Kleidertracht und die allgemeine Schönheit eines ruhigen Daseins. Sein Vorbild war hierin die „Anbetung der Könige", die Gentile da Fabriano 1423 im Auftrage des Palla Strozzi für die Sakristei von S. Trinità gemalt hatte (S. 120). Seine Köpfe sind oft zu groß, die Gesichter nicht sehr individuell und meistens an einem oft wiederkehrenden Typus kenntlich. Aber nichts ist unangenehm, weil nichts sich anspruchsvoll vordrängt. Seine Stärke ist eine anmutige, lachende Landschaft mit grünem Erdreich, Blumen und Vögeln und mit Architektur; diese ist nach Stilen bunt gemischt und von der Wirkung einer guten Theaterdekoration: der „Turmbau zu Babel" mit den hervorragendsten Gebäuden von Florenz und Rom. Neu ist bei ihm die deutliche Wirklichkeit der gehäuften Bildnisse: Cosimo und andere Mitglieder und Freunde des Hauses auf dem genannten Fresko sowie in der Medizeischen Kapelle. Es ist zeitgeschichtliche Illustration im besten Sinne, aber kein im technischen Vortrag und im Kolorit durchaus genügendes Fresko und, wie bemerkt, dem Eindrucke nach keineswegs mit der eindringlichen Schilderung Filippos und der anderen wirklichen Historienmaler zu vergleichen. Typen hat dieser leichte Dekorationsmaler nicht schaffen können, aber ohne seinen fröhlichen Märchenstil würde die Renaissancekunst um manchen Sonnenblick ärmer sein.

Lorenzo di Credi (1459—1537) gibt sich in dem ganzen, sehr bestimmt umschriebenen Umfange seiner Kunstübung als einen ängstlich treuen Schüler Verrocchios zu erkennen. Daneben hat er von seinem wenig älteren Mitschüler Lionardo Einflüsse in sich aufgenommen. Er zeichnet vortrefflich und scharf, und die Farbe hat bei ihm selbständigen, nicht nur dekorativen Wert. Auch an den neuen Aufgaben der Ölmalerei hat er teilgenommen. Die Perspektive in den Linien handhabt er sicher und behandelt die Probleme der Licht- und Schattenwirkung oft in neuer Weise und mit Erfolg. Dies glückliche Ebenmaß der malerischen Erscheinung verdankt er der soliden Schule, aber auch seinem persönlichen Takt, der ihn von den großen Aufgaben zurückhielt, in denen seine bedeutenderen Zeitgenossen die Kunstgeschichte selbständig weiter führten, an denen aber sein bedingtes Talent hätte scheitern müssen. Er gibt in seinen Tafelbildern (in Fresko hat er nicht gemalt) niemals eigentliche Geschichte und Handlung, sondern immer ruhige Existenz: außer der herkömmlichen, sitzenden Madonna die „Verkündigung" oder die Jungfrau knieend vor dem auf dem Boden liegenden Kinde, wie es bei den

Florentinern seit Filippo üblich war, nur einmal eine figurenreiche Darstellung desselben Inhalts, die „Geburt Christi“ mit den anbetenden Hirten (Akademie Nr. 94), sein größtes Bild. Hier versagt bereits seine Begabung, der Vorgang hat kein Leben, die Figuren behelfen sich mit äußerlichen Gebärden. Auf dem begrenzten Gebiete seiner kleineren Bilder reicht er



Abb. 179. Thronende Madonna, von Lorenzo di Credi. Pistoja, Dom.

aus mit einem geringen Vorrat von Typen, den er sich selbst gebildet hat, im Ausdruck der Beseelung von Lionardo abhängend, bisweilen auch an Perugino erinnernd. Ausgezeichnet sind seine Hintergründe: Landschaft mit Bäumen, Gebüsch und Wasser, oft gartenartig angeordnet, mit etwas Naturstimmung und sehr guter Ferne. Von seiner besten Seite zeigt ihn eine noch in Verrocchios Nähe erfundene und zum teil in Öl gemalte Altar=

tafel im Dom zu Pistoja: die Madonna sitzt zwischen dem Täufer Johannes und Zenobius in einem durch Architektur nur teilweise geschlossenen Raum, 1486 vollendet (Abb. 179).

Das Porträt seines Lehrers Verrocchio (Uffizien; Abb. 180) ist ein charakteristisches Frührenaissancebildnis. Das Gesicht, ganz breit von vorn genommen, steht im vollen Licht, auch die nachdrücklich hervortretenden Hände heben sich hell ab. Alles andere tritt zurück, das Ganze ist schlicht, aber sprechend natürlich. Man sieht, daß zwar eine gewichtige Persönlichkeit dargestellt ist, aber kein vornehmer, sondern ein bürgerlicher Mann. Für den spießbürgerlichen Ausdruck konnte der Maler nichts. Den hat ebenfalls der nur wenig spätere (1494) Giovanni dell' Opere in der Tribuna der Uffizien, von Perugino, gegen dessen weiche Modellierung und malerisches Helldunkel freilich kein Lorenzo di Credi aufkommen kann. Unter dem vielen Bewegten und Großen, was diese Zeit hervorgebracht hat, empfangen wir aus seinen bescheidenen Bildern immer angenehme Eindrücke einer zu völliger Ruhe gekommenen künstlerischen Erscheinung. Eine weiter gehende Wirkung auf andere hat er nicht gehabt und konnte er nicht haben.

Cosimo Rosselli (1439—1507) und sein Schüler Piero, der nach ihm di Cosimo zubenannt worden ist (1462—1521), gehören nach ihrer Tätigkeit zusammen. Ihre Stellung zu der Kunst der Zeit haben wir im allgemeinen angedeutet (S. 231). Der Schüler bedeutet aber mehr als der Lehrer.

Von Cosimo Rosselli besitzt das Berliner Museum drei Andachtbilder, die alle für ihn bezeichnend sind, darunter sein ältestes datiertes Bild von 1471, Anna selbdritt mit Heiligen (Nr. 59 A). Wenn wir uns vergegenwärtigen, was in den auf dieses Jahr folgenden zwei Jahrzehnten in Florenz von andern geleistet worden ist, so machen Rossellis Bilder in ihrer steifen Komposition und Formgebung den Eindruck, als müßten sie älter sein, als sie sind. Er gehört also zu den Zurückgebliebenen, wenn er auch in einzelnen Stücken den Größeren nachzukommen bemüht ist. Sein Lehrer war Benozzo Gozzoli, dessen Kopftypen man vielfach bei ihm wiederfindet. In dieser Schule konnte er allerdings das Individualisieren nicht lernen. Die Gesichter sind durchweg das Geringste auf seinen Bildern. Er hat außerdem noch viele andere Einflüsse erfahren, sie aber alle nicht zu einem wirklichen Stil zu verarbeiten vermocht. Sodann fehlt ihm, wie ja auch seinem Lehrer Benozzo, der Farbensinn. Abgesehen von dem Fresko ist er immer bei der Tempera geblieben, ohne sich um das neue technische Problem zu kümmern.

Seine Farben sind grell zusammengestellt — schreiendes Rot und dunkles Blau — und trübe, dick, undurchsichtig. Er hat dann das Studieren ganz gelassen und wird schließlich langweilig.

Diesen durchaus unoriginellen und technisch ebensowenig ausgezeichneten Maler hat dennoch Papst Sixtus von den über zwölf historischen Fresken seiner Kapelle (S. 253) nicht weniger als vier malen lassen. Als Rosselli dann aus Rom nach Florenz zurückkehrte, zeigte es sich, daß er von seinen Mitarbeitern Ghirlandajo und Perugino zu wenig gelernt hatte. Das beweist sein Fresko in einer Kapelle von S. Ambrogio (1486 vollendet, in neuester Zeit vollständig restauriert), eine Prozession mit vielen Porträts. Man hält es für sein bestes Werk. Besser als das Übrige ist wenigstens ein Teil des Gefolges in seinem Zeitkostüm.



Abb. 180. Bildnis Verrocchios, von Lorenzo di Credi. Florenz, Uffizien.

Bald nach dieser Zeit muß sein Schüler Piero seine Werkstatt verlassen haben. Denn es ist nicht anzunehmen, was Vasari sagt, daß er zeitlebens bei seinem Meister geblieben wäre. Er hatte diesem bei den Fresken in Rom geholfen, zunächst nach Vasaris Angabe in den Landschaften der Hintergründe, aber seine Arbeit ist viel weiter gegangen, wie uns die Betrachtung der Sixtina später zeigen wird. Das ist schon eine tüchtige und eigentümliche Leistung! Seine Landschaften haben immer ihre ganz intimen Reize, wie bei Pinturicchio oder dem Ferraresen Lorenzo Costa. Wahrscheinlich hat er hierin von Benozzo Gozzoli gelernt. In der Behandlung der Körperformen ist er seinem Lehrer Rosselli überlegen. Er steht hier unter dem Einflusse des fast gleichaltrigen Filippino Lippi, aber er ist später auch den Lombarden (Lionardo) näher getreten und hat für eine noch mehr realistische Auffassung der malerischen Erscheinung und für die besonderen Aufgaben der Farbe Interesse bekommen. Er scheint, durch Lionardo angeregt, Versuche in der Ölmalerei gemacht zu haben, hat Sinn für tieferen Schmelz, als ihn die

reine Tempera gewöhnlich gibt, und für das Helldunkel, auch malt er gelegentlich breiter, den Ölmalern ähnlich. Diesen selbständigen technischen Sinn hat er also ebenfalls vor Rosselli voraus. Auf dieser Grundlage ist er in einem langen Leben — er starb nach Raffael! — sehr mannigfach tätig gewesen. Er hat mythologische Gegenstände und Novellenbilder mit Figuren in der Landschaft gemalt, wie die andern ältern Florentiner. Ein gutes Beispiel ist das Breitbild in Berlin Nr. 107: Venus und Mars unter Büschen und Blumen ruhend (Abb. 181), womit man ein ähnliches, allerdings noch poetischeres von Sandro Botticelli in London vergleichen möge, wahrscheinlich sein Vorbild. Sodann Szenen aus der heiligen Geschichte und Andachtbilder, die ebenfalls tüchtig sind und manchmal recht originell. Er hat, worauf man immer mehr aufmerksam geworden ist, einen persönlichen Zusatz des Interessanten und Pikanten. Deshalb war er auch in seiner Zeit geachtet und hat Schule gemacht in Nachfolgern, die viel bedeutender sind als er, und untereinander sehr verschieden: Fra Bartolommeo, Albertinelli, Andrea del Sarto und dessen Genossen Franciabigio und Pontormo. Was diese ihm verdanken, ist außer der soliden, alten Technik des vergangenen Jahrhunderts doch gewiß auch der Sinn für den großen Inhalt dieses Jahrhunderts. Wie mannigfaltig er gewirkt hat in der Verbreitung dieser guten Überlieferung, kann vielleicht garnicht hoch genug angeschlagen werden. Bezeichnend ist dafür unter anderem, daß er und auch seine besseren Schüler vielfach auf Holztafeln malten, die man — schon im Anfange des 16. Jahrhunderts — in die Möbel einzufügen pflegte.



Abb. 181. Venus und Mars, von Piero di Cosimo. Berlin.



Abb. 182. Anbetung der Könige (Mittelbild), von Gentile da Fabriano. Florenz, Akademie.

3. Umbrien.

Gentile da Fabriano. Piero de' Franceschi. Luca Signorelli, Pietro Perugino und Pinturicchio. Melozzo da Forli. Die Fresken der Sixtinischen Kapelle.

Aus den Landschaften östlich von Toskana sind drei bedeutende Maler hervorgegangen, die dann auch zu der florentinischen Frührenaissance in Beziehung getreten sind, um zunächst von dort Einflüsse in sich aufzunehmen, darauf aber auch die Kunst selbständig, jeder in einer anderen Richtung, weiterzuführen. Die zwei älteren, Luca Signorelli und Pietro Perugino, sind etwa so alt wie die Florentiner Rosselli, Sandro und Ghirlandajo, und mit diesen zusammen haben sie auch im Anfang der achtziger Jahre an den Fresken der Sixtina in Rom gemalt. Der dritte, Pinturicchio, ist jünger, hat aber als Gehilfe und Schüler Peruginos an diesen Arbeiten ebenfalls teilgenommen. Dann haben sich die drei Umbrer wieder getrennt und haben ihre bedeutendsten Werke später als ihre florentinischen

Kunstgenossen, und zum teil erst in dem neuen Jahrhundert geschaffen. Bei Perugino zeigt sich aber schon nach den ersten Jahren des Jahrhunderts ein völliger Niedergang, während die anderen zwei bis zuletzt fortschreiten. Signorelli ist unbedingt der größte unter ihnen. Am meisten von dem Geiste der neuen Zeit hat Pinturicchio in sich aufgenommen, oder er ist ihr am weitesten entgegengekommen, obwohl er zehn Jahre früher als die beiden älteren gestorben ist (1513). Über sein Verhältnis zu Perugino mag man einen Augenblick nachdenken. Peruginos Talent ist größer und kräftiger gewesen, seine Leistungen sind aber zum größten Teile lange nicht in dem Maße und im Verhältnis, wie sein Ansehen groß war, bedeutend oder auch nur erfreulich. Er hätte bei größerer Energie viel mehr leisten können. Pinturicchio dagegen war sehr fleißig und ist in seinen Leistungen fast immer angenehm, wenn er auch bei der Nachwelt weniger bekannt und nicht so berühmt geworden ist wie sein Lehrer.

Um ermessen zu können, was Signorelli und Perugino an eignem Wesen mitbrachten, als sie gegen 1480 mit den florentinischen Malern der Frührenaissance in Verbindung kamen, müssen wir etwas höher hinaufgehen zu den Anfängen des Kunstlebens ihrer Heimatlande. Die florentinischen Maler hatten den Vorteil gehabt, daß sie, abgesehen von der Schulung durch ihre Bildhauer seit Ghiberti und Donatello, schon früher im gotischen Zeitalter durch einen so bedeutenden Maler, wie Giotto, und durch seine besseren Schüler auf die Natur und das Charakteristische in ihr hingewiesen worden waren. Eine solche bestimmende Persönlichkeit hatte da gefehlt, wo Signorelli und Perugino aufwuchsen. Wie es in diesen Landstrichen östlich von Toskana niemals zur Bildung eines größeren politischen Gemeinwesens gekommen ist, so verteilte sich auch die Kunstübung auf verschiedene kleine landschaftliche Mittelpunkte, deren Bedeutung im Laufe der Zeit wechselte.

Wir haben zwei Gebiete, die gleichwohl weder durch natürliche Grenzen noch im Verkehr streng voneinander geschieden sind. Von Toskana weiter entfernt nach Südosten hin liegt das umbrische Bergland mit den kleinen Städten Gubbio und Fabriano, wo sich heimische Malerei schon früh entfaltet hat, ehe sie sich in Foligno und Perugia weiter entwickelt zeigt, — und nördlich davon das Grenzland gegen Toskana mit Arezzo und Cortona und den kleinen Städten Borgo San Sepolcro und Città di Castello, wozu noch das weiter dem Meere zu jenseits des Apennins gelegene Urbino gerechnet werden muß. Die Umbrier galten für sinnend und weich, äußeren Eindrücken leicht zugänglich und dem Hange zur Schwärmerei nachgebend.

Ihre nordwestlichen Nachbarn dagegen waren ein kräftigerer, energischer Menschenschlag, gleich den alten Etruskern, auf deren Grenzmarken sie saßen, und den tätigen, scharfen Florentinern ähnlich. Drüben in Umbrien war Pietro Perugino aufgewachsen, hier in Cortona wurde Signorelli geboren. Ihre deutlich unterschiedene Kunstweise hat in der verschiedenen Art ihres Volksstammes die natürlichen Wurzeln.

Zu der Zeit, als in Florenz Giotto die Malerei an der Natur zu erfrischen suchte, malten in Gubbio oder Fabriano fleißige Illuminatoren selbstgenügsam ihre bunten kleinen Bilder in die frommen Bücher, mit hübschen Farben und zierlich in den Formen, mit mildem, innigem Ausdruck auf den Gesichtern der Heiligen, wie wir ihn von den Bildern der alten Sienesen her kennen, — aber unbekümmert um die Ansprüche eines Beschauers, der darin etwas vom wirklichen Leben hätte suchen wollen. Diese Künstler hatten nicht nur in den Bergen ihrer Heimat großen Ruhm, auch auswärts wurden ihre Miniaturen geschätzt. Aber eine wirkliche Historienmalerei konnte aus dieser zarten und schlichten Schilderung weicher Stimmungen nicht hervorgehen. Das sieht man an dem umbrischen Maler, der zuerst mit dem Kunstleben des übrigen Italiens in Berührung gekommen ist, Gentile da Fabriano. Er hatte seit 1414 für einen Malatesta in Brescia eine Kapelle ausgemalt, später war er dann als ein schon berühmter Mann nach Florenz gekommen, wo er 1421 in die Akademie von S. Luca aufgenommen, 1422 bei den Ärzten und Apothekern eingeschrieben wurde. Dort malte er 1423 seine berühmte „Anbetung der Könige" (Fig. 182; S. 120. 290) und schon 1428, gleichzeitig also mit Masaccio, ist er in Rom gestorben. Er hat das Andachtbild der Umbrier verfeinert und einen ruhigen Vorgang wie die Anbetung auf jenem Altarwerke weiß er mit vielen zarten und sinnigen kleinen Zutaten auszustatten, die uns anmuten wie der Zauber eines hübschen Märchens. Aber es ist nichts von seiner heimatlichen Kunst grundverschiedenes, es ist nicht die Kraft und die sprudelnde Erzählung darin wie bei den florentinischen Bildhauern und Malern um dieselbe Zeit, und auch äußerlich arbeitet er auf seinen großen Tafeln mit Goldschmuck und plastisch aufgetragenem Zierat weiter, wie die Miniaturisten, und als wollte die Farbe gar keinen naturgleichen Eindruck wiedergeben. Masaccio, der damals in der Brancaccikapelle malte, existierte für ihn nicht, soweit wir nach jenem Hauptwerke Gentiles urteilen dürfen; bei Masolino hat uns manches an ihn erinnert (S. 224). Man möchte meinen, daß er den Florentinern mehr verdankte, als sie von ihm hätten lernen können. Allerdings hatte er schon

ehe er nach Florenz kam, in Venedig im Dogenpalast Fresken ausgeführt zur größten Zufriedenheit des Rates, aber in Venedig stand die Malerei im Anfange des 15. Jahrhunderts sehr tief. Was man dort an ihm schätzte und was den jungen Jacopo Bellini zu ihm zog und veranlaßte, ihm nach Florenz zu folgen, das konnte allein schon die solide und zugleich in der Wirkung prächtige Technik seiner Bilder sein. Denn in der Naturbeobachtung und in dem Ausdrucke des Wesentlichen ist Jacopo ihm schon wenige Jahre später (in seinem Skizzenbuche, seit 1430) überlegen. Und wenn Michelangelo in bezug auf Gentiles spätestes Werk, die nun untergegangenen Fresken in Rom, meinte, er hätte die Gentilezza seines Vornamens daran bewiesen, so ist das eine Freundlichkeit, wie sie ein Großer dem zu spenden pflegt, dessen Schatten niemals mehr seinen Weg kreuzen können. Will man die Malerei der Umbrer richtig schätzen, so muß man Gentile mit Fra Angelico vergleichen. Dieser kam zwar erst nach Gentiles Tode hinab nach Florenz (S. 120), aber vorher, als Fra Angelico noch in Fiesole oder in Umbrien war, haben sie einander sicherlich wenigstens durch ihre Werke berührt. Fra Angelico ist nicht nur in seiner Art malerischer, sondern auch trotz der Weichheit kräftiger im Erfassen des Tatsächlichen; er ist eben doch der Florentiner gegenüber dem Umbrier!

Im folgenden Menschenalter haben wir in Foligno eine mehr auf die Wirklichkeit der Dinge hinstrebende Schule, deren Hauptmeister ein Niccolò (von Vasari irrtümlich Alunno genannt, d. h. Zögling, es hätte eigentlich vollständig lauten sollen: Zögling von Foligno) war. Seine Bilder beginnen 1458, sie werden seit 1466 zahlreicher und reicher bis gegen 1500. Früher nahm man an, daß er sich unter dem Einfluß von sienesischen Malern entwickelt hätte, jetzt denkt man richtiger an Benozzo Gozzoli, der seit 1449 jahrelang in dem Städtchen Montefalco gemalt hatte. Seine Kunstweise sagte dem umbrischen Naturell zu und wurde darum leicht aufgenommen, aber um so weniger konnte sie einen Anstoß zu etwas neuem geben. Und so ist nicht von hier aus, sondern erst über Perugia die umbrische Kunst zu der florentinischen Frührenaissance hinübergeleitet worden.

Perugia war sowohl als Gemeinwesen, wie als städtische Bauanlage etwas anderes als die übrigen umbrischen Städte. Hoch und prächtig gelegen, gewährt die Stadt von ihrem Corso aus eine das ganze Land bis an die letzten, umschließenden Berge wahrhaft beherrschende Aussicht. Dort an der alten Via dei Nobili liegen die stolzen mittelalterlichen Paläste und der Brunnen Giovanni Pisanos (S. 31). Die Stadt war guelfisch und stand

dem Namen nach unter päpstlicher Botmäßigkeit. Aber in der Tat regierten die großen Geschlechter, die Oddi und die Baglioni, deren Glieder sich nach der Mitte des Jahrhunderts auf gräßliche Weise bekämpften. — Es gab in Perugia lokale Maler so gut wie in Foligno. Man tat auch von Gemeinde-wegen sogar etwas dafür. Schon 1439 hatte man aus Florenz den Domenico Veneziano berufen, einen Realisten aus der Zeit unmittelbar nach



Abb. 183. Madonna mit Heiligen, von Domenico Veneziano. Florenz, Uffizien Nr. 1305.

Masaccio, über den wir nicht viel sicheres wissen († 1461). Die an sich unglaubliche Geschichte bei Vasari, wonach ihm Andrea del Castagno († 1457) das Geheimnis der Ölmalerei entlockt und ihn dann, um keinen Konkurrenten in der Kunst zu haben, erschlagen hätte, beweist nur, daß man Domenico unter die, die auch technisch etwas bedeuteten, gerechnet hat, aber eine mit seinem Namen bezeichnete thronende Madonna mit vier stehenden Heiligen in einer dreiteiligen Architektur, von eigentümlich strengem Ausdruck und weißlich leuchtenden Farben (Uffizien; Abb. 183), jetzt stark verputzt,

bleibt doch in ihrer ganzen Erscheinung hinter dem hohen Ruhm ihres Urhebers zurück.

Domenico gewann einen Schüler, der alle bisher erwähnten Umbrier übertreffen sollte und der zu einem technischen Neuerer in der Malerei geworden ist: **Piero dei Franceschi** (della Francesca) aus Borgo San Sepolcro, einem Städtchen bei Arezzo, wohl schon vor 1420 geboren und gestorben, wie wir bestimmt wissen, 1492. Den „König der Maler", monarca della pittura, nannte ihn sein Schüler Luca Pacioli, der später als Professor an



Abb. 184. Adams Tod (Teilstück), von Piero dei Franceschi. Arezzo, S. Francesco.

der Universität von Perugia und in Mailand Mathematik und Perspektive lehrte. Pieros bedeutendstes Werk ist ein **Freskencyklus** im Chor von S. Francesco in **Arezzo**, die „Geschichte des heiligen Kreuzes", woraus zwei Bilder besonders hervortreten, in der einen Lünette **Adams Tod** (Abb. 184) wegen seiner nackten Körper und plastisch durchgebildeten Formen, und darunter auf derselben Seite, die „Königin von Saba vor Salomos Palast", mit ihrem Gefolge prächtig gekleideter Frauen samt den die Pferde haltenden Männern, als bedeutendes Kostümstück. — Piero ist zunächst ein Theoretiker

von selbständigen Gedanken. Nachdem kurz vorher Brunelleschi, von der Architektur ausgehend, das Verhältnis von Grundriß und Aufriß veranschaulicht hatte, und Alberti das Quadratnetz beim Zeichnen zu gebrauchen und den Storchschnabel zur Übertragung der Gegenstände in einen veränderten Maßstab anzuwenden gelehrt hatte, behandelte Piero die Lehre vom Fluchtpunkt und andere Seiten der malerischen Perspektive und stellte vor allem durch kühne Versuche das Element der Farbe in den Dienst dieser Aufgabe einer beinahe täuschenden Veranschaulichung der körperlichen Erscheinung. Seine Technik hat nicht den emailartigen Schmelz der Ölmalerei, sondern sie arbeitet noch mit den Mitteln der alten Tempera (einmal wird ein Fahnenbild in Öl erwähnt, 1467). Die Farben folgen in ihrer Abtönung den Linien, die die Gegenstände vom Vordergrunde aus in die Tiefe des Bildgrundes hineinführen, verschieben und verändern, so daß die entfernteren Teile allmählich aus der kräftigen Lokalfarbe durch gebrochene Töne in den weißgrauen Schleier der Luft, durch den sie gesehen werden sollen, übergehen. Er verfolgt also mit Bewußtsein die Wirkungen unserer heutigen Hellmalerei. Dazu kommt noch bei ihm das anatomische Studium des Nackten. Die florentinischen Bildhauer Donatello und vielleicht auch Verrocchio waren ihm darin vorangegangen, aber als Bildhauer, — Andrea del Castagno und später Verrocchio und die beiden Pollajuoli behandelten die bloße Körperform als selbständigen Bestandteil eines Bildes in Lebensgröße auch als Maler, aber noch ohne diese eminent malerische Wirkung einer naturgleichen Erscheinung, die von Piero durch eine Art von Helldunkel, durch grelle Lichter und Schlagschatten hervorgebracht wird. Die technischen Mittel werden von Piero mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit angewendet, so daß der tiefere geistige Gehalt hinter einem gewaltigen Sinneseindruck zu verschwinden scheint. Für zarte, weiche Stimmung bleibt kein Raum; dafür stehen aber die Figuren in der Luft, als sähen wir sie mit unseren Augen vor uns in der wirklichen Atmosphäre, und an Formen, Stellungen, Gesichtsausdruck sind sie von der gleichen Herbigkeit, wie sie unsere heutigen Impressionisten wieder anstreben.

Bedeutendes, wenn es neu ist, kommt oft einseitig zum Vorschein. In dem ganzen geistigen Gehalt, in der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Schönheit, vollends in der tiefer liegenden Schönheit, die durch Beseelung des Einzelnen ausgedrückt werden kann, darf man Piero nicht mit den gleichzeitigen Historienmalern in Florenz, einem Filippo Lippi oder Ghirlandajo, vergleichen. Auf seinen Bildern liegen, möchte man sagen, lauter einzelne



Abb. 185. Taufe Christi, von Piero dei Franceschi. London.

Probleme, geistreich behandelt, vor. Darum wirken sie einseitig, wenn auch noch so bedeutend: so der sterbende Adam, die bewegte Klagefrau, der nackte auf den Stock gelehnte Mann, von hinten gesehen (Abb. 184), so auch der Jesus taufende Johannes mit der genrehaften Nebenfigur eines Jungen, der sich das Hemd über den Kopf zu ziehen im Begriff ist (London, aus Borgo San Sepolcro; Abb. 185), oder eine Gruppe von fünf gleichmäßig aufrecht gestellten erwachsenen Engeln, musizierend und singend auf einer „Geburt Christi" (London, aus Borgo San Sepolcro, unvollendet; Abb. 186). Er wiederholt öfter dasselbe Modell, aber daß wir überhaupt den Eindruck von lauter Bildnissen haben, gibt uns das Gefühl des unmittelbarsten Lebens. In dieser frappanten Betonung des Einzelnen, im Malen des Nackten, im Ausdrücken einer Bewegung war Piero der erste Maler seiner Zeit. Im einzelnen bleibt, z. B. den Florentinern gegenüber, das Prioritätsverhältnis ungewiß. Pieros wichtigste Bilder sind nicht datiert, der Freskenzyklus in Arezzo gehört jedenfalls in seine mittlere Zeit. Was seine geschichtliche Aufgabe war, welche Lücke er auszufüllen hatte in der Entwickelungsgeschichte der Kunstformen, sieht man an Luca Signorelli, zu dem wir nunmehr übergehen.



Abb. 186. Engelgruppe aus der Geburt Christi, von Piero dei Franceschi. London.

Signorellis Persönlichkeit ist einfach, und seine Laufbahn liegt klar vor unseren Augen. Er verbrachte den größten Teil seines Lebens (1441—1523) und er starb auch in der Stadt seiner Geburt, dem kleinen Cortona auf der Grenze zwischen Toskana und Umbrien. Dort fühlte er sich glücklich, er kehrte darum immer wieder nach allen seinen Kunstreisen und längeren Aufenthalten in Florenz, Siena oder Rom in die behagliche Landstadt zurück, wo er unter seinen Mitbürgern geachtet und beliebt, sogar an mäßigem Wohlleben und hübschen Kleidern Freude fand. Da nun sein Beruf ihm

über alles ging, und er in seinem Fleiße auch Erfolge sah, so darf er wohl zu den glücklichsten, harmonischsten Menschen unter den Künstlern gerechnet werden, wenn ihm auch das Leben an äußern Gütern und vielleicht auch an Künstlerruhm nicht so viel eingetragen hat wie manchem anderen, der es weniger verdiente. Seine Entwickelung verläuft ungestört, ohne Abwege. Aber sie vollzieht sich langsam, wie es bei Menschen, die für ihren Beruf viel arbeiten müssen, leicht der Fall ist. Seine größten Leistungen, die Fresken von Orvieto oder die „Schule des Pan" (Berlin) hat er hervorgebracht, als er fast sechzig Jahre alt war. So fand er auch noch in seinem höchsten Alter, als schon Raffael und Fra Bartolommeo blühten, die Kraft, in dem feierlichen Andachtbilde mit schicklich bekleideten Figuren, das eigentlich nie recht seine Sache gewesen war, von den jungen Meistern zu lernen und mit ihnen auf seine Weise Schritt zu halten. Sein Lieblingsfeld ist das Fresko und die historische Schilderung, wenn er dabei kräftige Bewegungen und nackte Körper, oder wenigstens Menschen in einer Tracht zeigen kann, die den Bau und den Gebrauch der Glieder frei läßt. Dafür fand er den geeigneten Lehrmeister in Piero dei Franceschi, als dieser in Arezzo beschäftigt war (S. 302). Bei ihm ist er lange geblieben, jedenfalls bis in den Anfang der siebziger Jahre, und er hat dann dort und in den anderen kleinen Städten der Umgegend selbständig Fresken und Tafelbilder gemalt. Bald darauf wurde er nach Rom berufen, wo ihm eines der für Sixtus IV. gemalten Freskobilder (S. 253) angehört. Hier können wir ihn mit den Florentinern vergleichen, und er steht, wie wir bald sehen werden, wahrlich nicht hinter ihnen zurück.

Jetzt war er etwas über vierzig Jahre alt, und rückwärts von diesem Punkte seines Lebens aus — bald nach 1480 — lassen sich die einzelnen Abschnitte am besten übersehen, in denen er bedeutendere Einflüsse erfahren haben kann. In Florenz vertraten Verrocchio und die Pollajuoli eine Richtung, die der seinen sehr verwandt war; auch Sandro und Ghirlandajo, mit denen er dann in Rom zusammentraf, mußten ihm zusagen. Er wird jedenfalls vorher, etwa von Arezzo aus, in Florenz gewesen sein, denn nicht nur das römische Fresko, sondern auch früher entstandene Bilder haben viel florentinisches an sich. Wenn in der Kraft des Einzelnen, in der nackten Form und in dem gewaltigen Ausdruck des Affekts Signorelli es mit allen aufnehmen konnte, so mußte er doch die große, vornehme Haltung und namentlich die Komposition noch lernen in diesem Kreise recht verschiedener, durch das anregende Leben der reichen Stadt zusammengehaltner Künstler. Es be=

durfte für den Schüler Pieros zu dem Charakteristischen noch eines Zusatzes von höherer Haltung oder Schönheit, und den konnten um diese Zeit nur die Florentiner geben. Im einzelnen begegnet man auf Signorellis Bildern Motiven von Sandro, aber auch wohl einer Stellung, einer Haltung, einer Art der Kleidung, die man zuerst bei Ghirlandajo gefunden zu haben meint. Sandro mit seiner nervösen Art hat gewiß sehr vielfach angeregt. Übrigens ist festzuhalten, daß manches davon gemeinsames Gut ist, daß auch Signorelli schon, ehe er in Rom war, zu diesem Gemeinsamen manches geben konnte, und daß Ghirlandajos Höhepunkt (die Fresken der Maria Novella) fast zehn Jahre später fällt! — Zu Perugino und den anderen umbrischen Malern hatte Signorelli ebenfalls nicht weit von Cortona aus oder von Arezzo. Hier hatte, nach Vasari, sogar Perugino eine Zeitlang bei Piero dei Franceschi gelernt. Die Nachricht ist glaublich, denn Perugino legt früh Wert auf eine studierte Rundung der Figuren, und er liebt es besonders, imposante Gebäude auf seinen Bildern zu geben; für beides konnte ihm der berühmte Techniker nützen. Konnte aber auch umgekehrt Signorelli von Perugino oder dem jüngeren Pinturicchio lernen? Signorelli hat in seiner mittleren Zeit bisweilen einen meist jugendlichen männlichen Typus mit geneigtem Kopf und niedergeschlagenen Augenlidern, der sehr an Perugino erinnert. Von da aus kann man auch sonst bei ihm etwas weicheres, was mehr in der Art der Umbrer liegt, finden, und was man bei Piero de' Franceschi vergebens suchen würde. Man trifft es namentlich an den ruhigen Figuren seiner Tafelbilder. Ein frühes Beispiel dafür ist die Madonna zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel oben und zwei Kirchenvätern unten, in der Akademie zu Florenz (höchst unbeholfen in der Komposition, die immer seine schwächste Seite geblieben ist). Bei seinem Fresko in Rom werden wir auf das Umbrische zurückkommen. Später verschwindet es. Die Fresken in Orvieto stehen sowohl in ihren kräftigen wie in den zarteren Bestandteilen durchaus den Florentinern nahe.

Zu dieser größten Aufgabe seines Lebens wurde er erst in seinem Alter berufen (1499). Die Gewölbekappen der Madonnenkapelle im Dom von Orvieto hatte Fra Angelico vor fünfzig Jahren auszumalen begonnen (S. 126), dann war die Arbeit liegen geblieben. Signorelli mit seinem völlig anderen Kunstcharakter hat das Unvollendete an der Altarwand und an der Decke so im Einklange mit dem ursprünglich Beabsichtigten fortgesetzt, wie man es nur erwarten konnte. Unten an den Wänden zu beiden Seiten des Altars gab er dann etwas neues, einen voll-



Abb. 187. Strafe der Verdammten (Teilstück), von Signorelli. Orvieto, Dom.



Abb. 188. Chor der Seligen (Teilstück), von Signorelli. Orvieto, Dom.

ständigen Cyklus der letzten Dinge in vier kleineren, schmalen und vier mächtigen, breiten Bildern: 1. Predigt und Antichrist. 2. Sturz der Verdammten. 3. Auferstehung des Fleisches. 4. Chor der Seligen. In diesen

Bildern ist die frühere Allegorie überwunden. Nur einmal ist (1) etwas davon für den Verstand in dem allgemeinen Aufbau zurückgeblieben, aber dabei sind doch schon das körperliche Leben und Gruppen kräftiger Gestalten mit enganliegenden Kleidern die Hauptsache. Im übrigen herrscht das Nackte in jeder Abstufung des Alters und des physischen Unterschiedes, in jeder Stellung und in solcher Häufung, wie niemals bisher, und hier zum erstenmale durch die Masse wirkend (Abb. 187). Denn die älteren Höllenbilder machen überhaupt keine Wirkung. Signorellis Fresken sind das letzte und, auf die Form angesehen, höchste Ergebnis aus den Studien der florentinischen Maler-Bildhauer und Pieros de' Franceschi am Schluß der Frührenaissance. Der Körper ist als selbständige Erscheinung gegeben, jede Bewegung als Problem für sich gefaßt. Das Knochengerüste gibt den Grund, darüber liegen die Muskeln bloß, wie in der Anatomie. Die Phantasie des Künstlers arbeitet nur mit diesen äußeren, anatomischen Mitteln, wenn er die Toten auferstehen, die Gerippe allmählich sich beleben läßt (3). Alles Überirdische ist ferngehalten, auch jeder Zug des Sinnenden, das Menschlich-Beschauliche, vollends das Sentimentale fehlt. Wo geistiger Ausdruck aus dem Körperlichen hervorbringt, da sind es die stärksten Affekte grausamer Peiniger oder angsterfüllter Opfer. Für den sanften Ausdruck einer innigen Empfindung, eines höheren, seligen Genießens hat Signorelli kein Organ. Seine Engel, die musizieren und die Seligen krönen (4), sind nur von einer allgemeinen Schönheit (Abb. 188). Daran sieht man die Grenzen seines Könnens.

Jeder wird bei diesen Bildern unwillkürlich an Michelangelo erinnert. Michelangelo ist bei seinen Fresken in der Sixtina von seinem Vorgänger angeregt worden, und dieser selbst hat noch in seiner letzten Lebenszeit einen Teil des Werkes seines größeren Nachfolgers sehen können, — allerdings nur die Decke, nicht das „Jüngste Gericht", — nämlich 1517, wo er zum letztenmale nach Rom kam als Gesandter seiner Heimatstadt. Vorher, im Jahre 1508, war er von Julius II. berufen worden, um mit Pietro Perugino, Pinturicchio und Sodoma in den Stanzen zu malen, aber er sowohl wie seine Genossen mußten bald hinter den jungen Raffael zurücktreten. Fast ein Menschenalter war damals verflossen, seit Signorelli einst mit den Florentinern in der Sixtina gearbeitet hatte. Seine Zeit war vorüber, aber er arbeitete ohne Neid und Harm an kleinen Aufgaben ruhig weiter und er ist wenigstens nicht zurückgeblieben, wie Perugino. Wirkliche Schüler, die etwas bedeuten, hat er nicht gehabt. Seine Aufgabe für das

folgende Geschlecht darf man darin sehen, daß er Michelangelo vorarbeitete. Den Unterschied zwischen beiden auf dem gemeinsamen Gebiete wird man so ausdrücken dürfen: Signorelli gibt das Physische vollkommen und in allen seinen möglichen äußeren Veränderungen vielseitig und beinahe erschöpfend. Bei Michelangelo hat der menschliche Körper abgesehen von diesen äußeren Eigenschaften noch etwas sensitives oder durchgeistigtes, eine ideelle Zugabe, die aus einer starken Subjektivität des Künstlers kommt, und die der Beschauer oftmals ohne ein großes Entgegenkommen seinerseits nicht einmal mehr natürlich finden wird.

Als Techniker, besonders in der Farbe, wird Signorelli gewöhnlich nicht gelobt. Die Zeichnung und die Modellierung sind ihm die Hauptsache bei seinen oft wie aus hartem Stoffe geschnitzt erscheinenden Figuren. Auf zarte Abtönung, allmähliches Vertreiben und Wirkung der Luft legt er keinen Wert. Könnte das auch in den Fresken verloren gegangen sein, könnten wir also, wenn wir nur sie hätten, denken, es sei einmal vorhanden gewesen: in den Tafelbildern müßte es sich erhalten haben, und da fehlt es. Das Malerische im engeren Sinne liegt nicht in seiner Richtung. Man sieht das schon daraus, daß er für ein dem Ausdruck des Ganzen so wichtiges Beiwerk: Landschaft und Architektur, keinen Sinn hat. Ihn interessiert nur die Form und zwar als Einzelerscheinung, denn nicht einmal in der höheren Komposition, das heißt da, wo die einzelne Gruppe aufhört, sind seine großen Fresken vorteilhaft. Dasselbe werden wir bei Michelangelo finden.

Von diesem Standpunkte aus allein sind seine Tafelbilder zu verstehen. Sie müssen im Verhältnis zu den Fresken ganz anders beurteilt werden, als wenn man z. B. bei Filippo Lippi oder Sandro beides vergleicht. Bei diesen geben die Tafelbilder fast immer neben den Fresken etwas besonderes, im Gegenstand, in der Auffassung und namentlich in den Einzelheiten. Ohne die Tafelbilder würden wir in diesen beiden garnicht die Meister in ihrer ganzen reichen Bedeutung für die Malerei der Frührenaissance erkennen. Eher schon bei Ghirlandajo, wo wenigstens die Tafelbilder nebensächlich sind. Aber bei Signorelli darf man fast sagen, daß er schon allein aus seinen Fresken erkannt werden kann, da seine Tafelbilder daneben kaum noch etwas neues enthalten, sondern die Bestandteile seiner Fresken in abgekürzter Form und in einer anderen Technik geben. Dafür aber sind sie fast ebenso monumental und jedenfalls ebenso herbe und streng, so daß man sich schon nach ihnen allein eine Vorstellung von dem Freskomaler machen könnte.

Es gibt nur ein einziges Porträt von seiner Hand, was aber nicht aus den kleinen Verhältnissen seiner Heimatstadt zu erklären ist, denn er war oft und lange in größeren Städten und auch bei großen Herren, — z. B. dem Pandolfo Petrucci in Siena, ehe er nach Orvieto ging — wo doch das zum Porträt Sitzen zu den Gewohnheiten des feinen Lebens gehörte. Signorelli ist auch darin Michelangelo ähnlich. Das Andachtbild, die Madonna mit Heiligen oder die abgekürzte biblische Historie, hat er dagegen auf zahlreichen Tafeln dargestellt. Die meisten dieser Bilder befinden



Abb. 189. Heilige Familie, von Signorelli. Florenz, Uffizien Nr. 1291.

sich noch in Italien. Wo er Handlung geben kann, in der „Kreuzabnahme", oder starke Affekte, wie in der „Pietà", ist er in seinem Element, das er dann auch wohl in den lebhaften Bewegungen der kleinen Nebenfiguren verstärkt zur Geltung zu bringen weiß. Weniger natürlich und frei fühlt er sich gegenüber der ruhigen Existenz. Da macht er sich bisweilen, wie später auch Michelangelo, auf Madonnen- und Heiligenbildern in Nebenfiguren, die garnichts mit dem Gegenstande zu tun haben, nackenden Akten und dergleichen, Luft. Das schönste dieser Existenzbilder ist eine heilige Familie der Uffizien, mit lebensgroßen, innerlich empfundenen und realistisch auf-



Abb. 190. Die Schule des Pan, von Signorelli. Berlin.

gefaßten, dabei aber edeln Figuren, vortrefflich in das Rund komponiert und von tiefer, leuchtender Farbe (Abb. 189). Er bedient sich nämlich sein Lebelang der Tempera, aber in seiner besten Zeit, die gegen das Ende des Jahrhunderts beginnt, und gelegentlich auch noch ganz zuletzt, erreicht er damit bei kräftigem Auftrage namentlich in den Schatten und den tiefen Lokaltönen (seinem bräunlichen Gelb, seinem dunkeln Grün und Violett) einen der Ölmalerei nahekommenden Eindruck, so daß man manchmal erst in dem kalten Weiß der hohen Lichter die Wirkung der Tempera bemerkt. Außerhalb Italiens ist Signorelli mit Tafelbildern am besten in Berlin vertreten, wo zwei hohe „Altarflügel mit Heiligen" und eine kleine „Begegnung der Maria und Elisabeth" im Rund, beide aus seiner reifen Zeit, ihn nach Typus und Farbe auf dem religiösen Gebiete vollständig kennen lehren. Dazu kommt noch die etwas früher für Lorenzo Medici wahrscheinlich als Plafondschmuck auf Leinwand gemalte Schule des Pan (Abb. 190) mit ihren sechs großen nackten Figuren, äußerlich komponiert wie eine Madonna mit Heiligen: Pan sitzt in der Mitte, je zwei Gestalten stehen rechts und links, die sechste ruht zu seinen Füßen wie der Musikengel

auf einer „heiligen Konversation“, z. B. auf einer großen Tafel im Dom zu Perugia von 1484, die in dieselbe Zeit gehören wird. Vier ganz ähnliche nackte Hirten finden wir im Hintergrunde einer ebenfalls für Lorenzo gemalten Madonna (Uffizien Nr. 36). Der Wert des Panbildes liegt zunächst in der Wiedergabe des Nackten, dann aber in der durchaus selbständigen Verwebung antiker Elemente, die Boccaccio in die Literatur eingeführt hatte, zu einer uns nicht mehr verständlichen Allegorie*). Dergleichen hatte durch die Maler von Florenz in der Kunst Gestalt gewonnen, und es ist dann weiter anzutreffen in Ferrara und bei Mantegna. Übrigens haben wir auf diesem Bilde Signorellis außerdem noch den sinnenden, träumenden Zug der Umbrer, der sich als Stimmung über das Ganze legt. Die Komposition ist viel weicher und passiver, als es sonst Signorellis Art ist. Sie zeigt uns eben, daß vielerlei in ihm schlummerte. Aber als klardenkender, praktischer Mann zwang er sich zu dem einseitigen Fleiße, der seiner Entwickelung das Stetige und seinen Leistungen ihren soliden Wert gegeben hat.



Abb. 191. Aus der Strafe der Verdammten, von Signorelli. (Zu Abb. 187.)

Pietro Perugino nannten sie zuerst in Florenz den hausbackenen und schlecht unterrichteten, aber technisch ausgezeichnet geschulten umbrischen Maler, der mit seinem Familiennamen Vanucci hieß und aus Perugia gekommen war (1446—1524). Er stammte aus der kleinen Città della Pieve und hatte dann in dem geistig schon etwas mehr bedeutenden Perugia zunächst seine Ausbildung bei irgend einem der dortigen umbrischen Maler empfangen. Darauf hatte er bei Piero de' Franceschi gearbeitet (S. 302),

*) Wobei es doch herzlich wenig ausmacht, wenn die Panfigur mit einer Beschreibung in Servius Virgilkommentar übereinstimmt, wie man kürzlich entdeckt hat.

hatte wahrscheinlich auch seinen nur wenig älteren Grenznachbar Signorelli kennen gelernt und kam mit dem Ergebnis dieser Studien und Eindrücke nach Florenz, wo ja die Kunst der Malerei am höchsten stand. Wann das gewesen ist, wissen wir nicht; jedenfalls nicht erst 1482, wo er zum erstenmale dort erwähnt wird, sondern schon in den siebziger Jahren, vielleicht sogar in deren Anfang. Davon würde es abhängen, ob wir uns den Ankömmling als Lernenden oder als mehr oder weniger fertigen Meister vorzustellen haben. Der, von dem er lernte, war jedenfalls vor allen anderen Verrocchio. Ob aber Pietro wirklich dessen Schüler wurde, wie es dazumal Lionardo war und bald darnach Lorenzo di Credi, das können wir nicht mehr wissen. Perugino und Lionardo haben also auf diese Weise einander kennen gelernt. Giovanni Santi, Raffaels Vater, stellt sie in seiner Reimchronik als ein vielverheißendes junges Künstlerpaar zusammen. Ein ungleicheres Paar konnte es freilich kaum geben.

Pietro Perugino war von allen umbrischen Malern der angesehenste und berühmteste. Wäre er immer in Perugia geblieben, so hätte er das Erbe der umbrischen Schule, den seelenvollen Ausdruck bei ruhigem Verharren des Dargestellten, durch sein Talent vermehren und die Wirkung seiner Vorgänger durch seine Bilder übertreffen können. Auch hatte ihm schon die Schule des Piero de' Franceschi mehr Kraft und mehr Technisches gegeben, als die anderen Umbrer hatten. Aber entscheidend war es für die Wirkung seiner Bilder, daß er von den Florentinern den Aufbau und die Anordnung des Einzelnen annahm. Durch dieses Ebenmaß wurde seine Kunst auf eine höhere Stufe gehoben, und sie wurde äußerlich der florentinischen ähnlich. Allerdings nur äußerlich, weil die Gruppierung ja zunächst etwas formales ist. Sieht man mehr nach innen, so hält sich Perugino von dem lebhafteren Erzählerton der Florentiner fern; seine Menschen existieren nur. Das Ereignis, auch das übernatürliche, das Wunder, ist in dem Kreise seiner Personen sozusagen selbstverständlich, sie geraten nicht dadurch in Bewegung, und von den Affekten werden nur die sanften und stillen ausgedrückt, die aus dem Einverständnis und der willigen Aneignung hervorgehen, Freude und Trauer sind gleichermaßen gedämpft. Bei den Florentinern wird dagegen Handlung geschildert mit zeitgeschichtlicher Deutlichkeit, oder es wird auf Existenzbildern, bei Visionen und dergleichen, doch durch die Wirkung des Übernatürlichen auf die Beteiligten ein lebhafter Gegensatz hervorgerufen, der in seinem Ausdrucke einer Handlung nahe kommt. Die innere Auffassung Peruginos wird also von jenem florentinischen Einfluß nicht berührt.

Sie geht auf ruhige Erscheinung und passive, weiche Stimmung. Dies leitet ihn schon bei der Auswahl der Gegenstände. Er hat aus der heiligen Geschichte bevorzugt, was sich am besten mit diesen weichen Zügen oder doch als schöne Zeremonie darstellen läßt: das Marienleben und aus der Geschichte Christi die Pietà, die Kreuzigung, die Himmelfahrt, nicht die eigentlichen Passionsszenen. Und in dieser Stoffwelt hat er als **Umbrer** das Gefühlsleben vertieft und den Seelenausdruck verfeinert. Das gewann ihm die Herzen der Florentiner, darin berührte er sich mit Lionardo, wenn er diesen auch weder in der Tiefe, noch in der Weite der Empfindung erreicht. So unterscheidet sich auch bei gleichem Gegenstande und äußerlich gleicher Anordnung ein Bild Peruginos von einem florentinischen, sogar von einem Bilde Fra Angelicos, der doch selbst einen Teil seiner Anregungen von den Umbrern geholt hatte (S. 120). Das innere Leben in seinen Personen arbeitet immer doch noch kräftiger, und es ist auch etwas vielseitiger als bei Perugino, der nur über einen Ton und eine Stimmung zu gebieten scheint. Auch als Techniker konnte Perugino die Florentiner wohl interessieren. Denn in der Farbe geht er mit selbständigem Sinne auf ein gewisses Zusammenstimmen und auf eigene Wirkung aus. Er verfügt nicht über die feineren Mittel der Abtönung, erreicht darum auch kein natürliches und nur selten ein an sich angenehmes Farbenbild; die Farben sind grell und stehen bunt, aber sie sind kräftig und leuchtend und manchmal auch sogar von einer gewissen Harmonie. Er koloriert nicht bloß, er modelliert auch in Farbe, wenngleich in der Regel hart. Er hat auch um die Anwendung des neuen Bindemittels und um die Vervollkommnung der Öltechnik eigenes Verdienst und er ist der erste oder der älteste aus diesem Kreise, der im Staffeleibild ganz zur Ölmalerei überging. Alle anderen Florentiner, die es ebenfalls taten, waren jünger als er, und wieder andere jüngere, wie Ghirlandajo und selbst Sandro, blieben immer bei der Tempera.

Wie allmählich Perugino zu dem Hauptmeister einer neuen „umbroflorentinischen" Richtung geworden ist, das zeigen uns die erhaltenen Denkmäler nicht mehr. Denn obwohl er langsam reifte und eine lange Entwickelung hinter sich haben mußte, bis er 1481 von Sixtus IV. nach Rom berufen wurde, so ist uns doch von seinen früheren Jugendbildern nichts erhalten. In dem Fresko der Sixtina aber: „Petri Schlüsselamt", ist die Kombination der beiden landschaftlichen Richtungen, der umbrischen und der toskanischen, vollzogen, und auch schon eine gewisse Höhe erreicht. Der Gipfelpunkt wird dann bald erstiegen. Und zwar liegt Peruginos Be-

deutung weit mehr als im Fresko, im Staffeleibilde, was wieder bezeichnend ist sowohl für ihn als Umbrer im Gegensatz zu vielen Florentinern, als auch für sein besonderes Studium, die Öltechnik. Seine schönsten Bilder hat er gemalt, als er fünfzig Jahre alt war; diese Zeit seiner Blüte dauert wenig über fünf Jahre. Er muß sich durch großen und energischen Fleiß zu außerordentlicher Leistung (unter der Einwirkung Savonarolas, wie wir sahen S. 254) angespannt haben. Sonst wäre es nicht zu begreifen, daß er gleich nach dem Anfang des neuen Jahrhunderts schnell und traurig tief abfiel!



Abb. 192. Madonna mit Johannes dem Täufer und Sebastian, von Perugino. Florenz, Uffizien Nr. 1122.

Nach seiner Rückkehr aus Rom lebte er meistens in Florenz, vorübergehend auch wieder in Perugia, oder er war auswärts mit Aufträgen beschäftigt. Denn er malte bis in seine allerletzten Tage. Unter den erhaltenen Tafelbildern sind die frühesten eine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen und Engeln im Rund (Louvre), noch in Tempera gemalt, steif komponiert, aber von zierlichen, anmutigen Formen, — sodann eine mehrgliedrige Altartafel, mit einer „Anbetung" vor der Krippe als Mittelstück (Villa Albani), beide von 1491, diese bei fleißiger Ausführung der Figuren in kleinem Maßstabe von einer außerordentlich angenehmen Gesamtwirkung und vortrefflicher Farbe. Dann kommen seine schönsten Bilder. Die thronende Madonna von 1493, unter einer edlen Architektur mit Durchblick in die Ferne zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian (Uffizien, aus S. Domenico in Fiesole; Abb. 192), dürfte an Wohllaut der Linien und Harmonie des Aufbaus bei Perugino nicht wieder ihresgleichen haben; alles ist Ruhe, die Beseelung der



Abb. 193. Vision des h. Bernhard, von Perugino. München.

Köpfe sanft und ohne Süßlichkeit. Dieser Sebastian steht noch einmal für sich allein unter einem offenen Bogen vor einer köstlich ausgeführten Hügellandschaft (Louvre Nr. 1566 A, aus Palazzo Sciarra für 150000 Franken erworben). Dann folgt die Jungfrau, die mit zwei Engeln dem heiligen Bernhard erscheint und mit ihm spricht; hinter ihm stehen der Evangelist Johannes und Bartholomäus. Die Vision geht in einer graziösen Halle vor sich, die an Bramante erinnert, mit Durchblick in eine umbrische Landschaft (München; aus S. Spirito in Florenz; Abb. 193). Etwa zehn Jahre früher hatte Filippino Lippi denselben Gegenstand behandelt, lebendig und mit einer Fülle von Einzelheiten, wie es die Frührenaissance liebt (S. 279).

Bei Perugino ist alles vereinfacht und beruhigt, eine Vorbereitung auf die „klassische" Kunst, die aber zugleich eine Verarmung bedeutet. Sieht sich der Beschauer ganz auf die Wirkung der schönen Linie angewiesen, so empfindet er um so eher deren Einförmigkeit, das unnatürlich Gezierte der Stellungen und den gänzlichen Mangel an Bewegung. So ist doch auch die



Abb. 194. Pietà, von Perugino. Florenz, Pal. Pitti.

Pietà des Palazzo Pitti von 1495 (Abb. 194) im wesentlichen eine Formleistung, vorzüglich in der Farbe, fein komponiert, im Dreieck nach Lionardo; der Ausdruck der Empfindung ist gemäßigt, von gefälligem Ernst, er würde eben so gut zu einem weniger schmerzlichen Vorgange passen. Peruginos Art mit vielen Figuren zu komponieren ist niemals einfach und ungesucht; man merkt ihm das Zurechtrücken der Modelle an. Wo er eigenes gibt, reicht seine Erfindung nicht weit, und sein Formgefühl kann dann den Ausfall

nicht decken. So auf einem seiner Hauptwerke, dem Sposalizio der Maria für die Josephsbrüderschaft des Doms von Perugia, 1501 vollendet (Caën). Das Schema des Hochbildes mit dem das Ganze überragenden und beherrschenden Tempelbau oben als Hintergrund, vorn die Hauptfiguren steif in eine Reihe gestellt, dazwischen im Mittelplan ein leerer, glatter Fliesenboden mit ganz kleinen darüber hin verteilten Figuren: das alles ist genau aus dem Fresko der Sixtina (Petri Schlüsselamt) wiederholt. Das solide gemalte Bild macht den Eindruck eines Prunkstücks, wie es etwa die Besteller gewünscht hatten. Aber die Gruppierung der Hauptfiguren des Vordergrundes ist plumper als auf dem Fresko, die Figuren selbst sind einförmig und ohne Grazie. Der junge Raffael zeigte vier Jahre später, daß man wenigstens etwas anderes aus dem Gegenstande machen konnte, als ihm für S. Francesco in Città di Castello vermutlich die genaue Wiederholung der Komposition seines Lehrers aufgetragen worden war (Brera). Neuerdings möchte man jenes Bild dem Spagna zuweisen, der damit Raffaels Original vergröbert hätte; Perugino würde dabei jedenfalls nichts verlieren.

Mit den Florentinern konnte es also Perugino, wenn die Wirkung einer Komposition auf das Kräftige gehen sollte, nicht aufnehmen, in der Beherrschung der Öltechnik stand er aber damals in seiner besten Zeit wohl allen mit Ausnahme Lionardos voran. In diesen Jahren malte er auch sein schönstes und technisch vollendetes Fresko (S. Maria Maddalena de' Pazzi, Florenz), welches uns zeigt, wie er sich mit seiner Schwäche abzufinden wußte (Abb. 195). Auf dieser „Andacht zum Kreuz" ist eigentlich von einer Komposition gar nicht die Rede. Durch die drei Rundbogen einer Pfeilerhalle hindurch sehen wir, jedesmal in wundervoll abgestimmter, ernster Landschaft, in der Mitte Christus am Kreuz und die knieende Magdalena, links Maria, rechts Johannes, beide stehend mit je einem knieenden Heiligen, Bernhard und Benedikt, am äußeren Bildrande, also lauter Einzelfiguren, mit ihrer besonderen Empfindung für sich wirkend. Der Zusammenhang ist bloß ideell, und nur weil Perugino in jede Figur soviel Sorgfalt und äußere Schönheit und Seelenstimmung gelegt hat, wie er es nur vermochte, sind wir auch von dem Ganzen befriedigt und meinen, daß er niemals etwas so seiner Begabung angemessenes und von so vollkommener Ausführung geschaffen hat wie hier. Die unsichere Stellung der Figuren auf einem Bein müssen wir ihm zugute halten. In der Landschaft hatte er manches, was den Florentinern gefallen konnte, wenngleich Ghirlandajo (S. 272) beweist, daß sie darin seit 1480 durchaus nicht mehr hinter den Umbrern zurück



Abb. 195. Die Kreuzigung, Fresko von Perugino. Florenz, S. Maria Maddalena de' Pazzi.

waren. Auch Architekturen bringt Perugino mit Vorliebe an, und sie geraten ihm, aber Ghirlandajo leistet das ebenfalls. Dieser hat soviel zu geben, daß sein Reichtum manchem als gleichgültige Verzierung erscheint, wogegen es jener sich leicht macht mit seiner Vereinfachung und dafür den Ehrentitel eines „Tektonikers von Haus aus" erhält! Und eins, wonach doch die Florentiner gerade in dieser Zeit strebten, gelang Perugino nie: die Vertiefung des Bildgrundes durch einen etwas für sich bedeutenden mittleren Plan. Er kennt nur Vordergrund und baut dahinter räumlich in die Höhe, und dazwischen verjüngt er die Figuren und verschiebt die Linien nach der Regel, aber die Täuschung einer nach hinten verlaufenden Fläche wird nicht erreicht, außer wo sie sich wie bei bloßem Landschaftshintergrund beinahe von selbst ergibt. Manchmal vermißt sie aber auch der Betrachtende gar nicht.

Seine Besonderheit und sein Vorzug bleiben also der umbrische Gefühlsausdruck und die Öltechnik seiner besseren Zeit. Der umbrische Ausdruck war dabei das Wichtigste. Das zeigt sich dann bei Raffael! Im technischen wären die Florentiner auch ohne Perugino ans Ziel gekommen. Lionardo und andere haben ihn bald in Schatten gestellt.

Es hat wenig erfreuliches, dem Niedergange eines Künstlers zu folgen, der nun noch ein Menschenalter weiter malt, seine eigene Manier handwerksmäßig gleichsam abschreibt und, wo er nach neuem sucht, immer ungenieß-

barer wird. Die Fresken im Cambio (Halle der Wechsler) in Perugia sind mühsame Erfindungen des Verstandes nach einem im einzelnen vorgeschriebenen Programm ohne innere Gedanken eines Künstlers und ohne den Versuch einer höheren Komposition. Die ornamentalen Teile der umfänglichen, bis 1500 großenteils durch Gehilfen ausgeführten Arbeit sind noch das Beste daran. Nicht einmal in dem Fleiße und der Sorgfalt, die ihn früher ausgezeichnet hatten, blieb er sich treu. Er war zwar immer noch begehrt und verdiente gut, legte auch recht großen Wert auf den materiellen Ertrag seiner Kunst, aber er gab sich keine Mühe mehr und ließ sich oft und manchmal vergeblich an die übernommenen Verpflichtungen mahnen. Sein Vorrat an Typen war nie groß gewesen. Nur sein Frauentypus war schön und konnte geistig genügen. Die passive Stimmung seines Ausdrucks war ebenfalls keiner genügenden Abwechslung fähig, die tänzelnde Bewegung seiner Figuren ein Rückschritt gegen die von Masaccio erworbene Festigkeit des Auftretens. Nun wiederholte er mechanisch die müde Körperhaltung, die gesenkten Köpfe mit dem süßlichen Ausdruck, die zwei oder drei Beinstellungen, und wenn einmal etwas von ihm verlangt wurde, was mit diesen Rezepten nicht zu erreichen war, so kam es zu kläglichen Ergebnissen. Als Isabella von Este für ihr „Camerino" im Alten Schloß zu Mantua ein Bild von seiner Hand zu haben wünschte und nach jahrelangen ergebnislosen Vorverhandlungen ihn im Januar 1503 kontraktlich verpflichtet hatte, nach ganz ausführlichen Anweisungen eine „Schlacht der Keuschheit gegen die Lüsternheit" (Pallas und Diana gegen Venus und Amor) Ende Juni zu liefern, erhielt sie mit Mühe und Not genau zwei Jahre später für hundert Dukaten das schlechtgemalte, reizlose Bild ohne alle Komposition (Louvre), dessen Unwert sie klar erkannte. Ihre Enttäuschung gab die feine Frau in einem Briefe dem industriellen alten Freunde nur mit der einen Bemerkung kund, daß sie doch auf ein Bild in Öltechnik, die er besser beherrsche, gerechnet hätte, während er Tempera gewählt hatte, weil in ihrem Zimmer zwei Bilder Mantegnas in Tempera hingen, neben denen dieses seinen Platz finden sollte. — In den Augen der Meisten galt er immer noch etwas um seines früheren Ruhmes willen, mochte er mit seinem persönlichen Wesen ihnen auch noch so unausstehlich sein. „Ich habe noch keinen Menschen getroffen," schrieb an Isabella bei jenem Anlaß einer ihrer florentinischen Kunstagenten, der Benediktinerabt von Fiesole, „in dem die Kunst so mächtig ist, wogegen uns seine Natur so garnichts bietet." Michelangelo allerdings hat ihn um dieselbe Zeit auch öffentlich ins Gesicht einen

Tölpel in der Kunst geheißen, als der Alte es sich einfallen ließ, über eine Arbeit des jungen Recken anzügliche Bemerkungen zu verbreiten.

Die Geschichte, die den Fortschritten der Kunst nachgeht, könnte Perugino bald nach dem Jahre 1500 verlassen. Wer seinem Leben noch weiter folgt, kann daran eine Beobachtung machen, die für die Auffassung Pinturicchios (um 1454 bis 1513) von Nutzen ist.

Beide haben in technischer Hinsicht in ihrer Jugend zwar eine gleich tüchtige Schule durchgemacht, aber durch den eindringlichen Fleiß, der Perugino fehlte, hat Pinturicchio in einer kürzeren Lebenszeit aus seinem bescheideneren Talente mehr gemacht als Perugino aus dem seinen. Und leichter ist es ihm dabei nicht geworden, denn er war von unansehnlichem Äußeren, das „Malerlein", wie man ihn deshalb nannte (il pinturicchio, eigentlich pintoriccio, mit Vatersnamen Bernardino di Betto Biagio), war außerdem schwerhörig — il sordicchio — und bös verheiratet. Als Künstlernatur muß er sehr angenehm und beliebt gewesen sein: er hatte zu tun und fand immer Gönner, und seinen heiteren Bildern merkt man all sein persönliches Mißgeschick nicht an. Er war von umbrischen Malern in Perugia unterrichtet worden und arbeitete dort auch noch weiter, als Pietro Perugino bereits nach Florenz gezogen war. Ob dieser ihn schon vorher, oder wenn er von Florenz aus zeitweilig in die Heimat zurückkehrte, beeinflußt hat, weiß man nicht; aber es ist wahrscheinlich. Jedenfalls wirkte er dann bedeutend auf ihn ein in Rom, wohin Pinturicchio gekommen war, und wo er dann ganz als Gehilfe Peruginos an den Fresken der Sixtina arbeitete (1482). Er ist dem Perugino sehr ähnlich, im Typus sowohl wie in der Behandlung des Faltenwurfs, und in ihren Bildern, auch den Tafelbildern, werden beide oft miteinander verwechselt. Übrigens bedeutet das Tafelbild für Pinturicchio viel weniger, das Fresko zeigt seine Eigenart ganz, und da er hier als tüchtiger, handwerksmäßig geschulter Künstler über die Handgriffe bald Meister wurde, so fehlte es ihm nie an Aufgaben. Sein besonderer Stil kann nur an seinem Verhältnis zu Perugino gemessen und begriffen werden, von dessen Art er, wenn beide zusammen arbeiten, wie in der Sixtina, nicht leicht zu unterscheiden ist. Seine Köpfe haben vielfach dieselbe geneigte Haltung und den zarten umbrischen Ausdruck Peruginos, aber sie sind weniger fein und nicht so tief, wie sie wenigstens manchmal, auf seinen besten Bildern, Perugino geben kann; sie sind allgemeiner. In

der Gruppierung übertrifft dafür Pinturicchio auf seinen erzählenden Fresken weitaus den Perugino; man sieht bei ihm Fluß und natürliche Bewegung. Die Personen haben sich etwas mitzuteilen, sie gehen einander wenigstens etwas an, wenn sie auch kein tieferes Interesse zusammengeführt zu haben scheint, wogegen Peruginos Figuren durch gar keinen Gedanken verbunden zu sein pflegen, dafür aber als Einzelfiguren gelegentlich bedeutender wirken. Nach höherer, strenger, linearer Komposition, wie sie Perugino wenigstens erstrebt, darf man aber bei Pinturicchio nicht suchen. Seine leichte erzählende Art — er erinnert darin an Benozzo Gozzoli — widerstrebt jeder höheren Formalität und äußerem Ebenmaß. Er ist viel mannigfaltiger und lebendiger — dramatisch wäre schon zu viel gesagt — als Pietro, dafür aber auch nie so tief im Ausdruck der Seelenstimmungen, wie Pietro wenigstens sein kann. Statt weiterer Worte mag ein Bild sprechen (Abb. 196). Diese Geburt Christi mit der anbetenden Maria und einem Hieronymus links, ein Fresko über dem Altar der Cappella di S. Girolamo in S. Maria del Popolo in Rom, ist ein echt umbrisches Bild, einige Jahre früher gemalt als Peruginos Vision des Bernhard und Pietà. Das Figürliche bedeutet weniger als bei Perugino, die Komposition ist gelockert, die anspruchsvolle Linie zerflattert, alles ist so linde und weich geworden wie die friedliche Landschaft, die sich hinter diesen Menschen auftut.

Wenn man etwa Perugino den Charaktermaler der umbrischen Richtung, allerdings einen solchen von sehr beschränktem Umfange, nennen darf, so möchte man Pinturicchio als ihren Illustrator ansehen. Typen zu schaffen war er sowenig imstande wie Benozzo Gozzoli. Er kehrte nicht wieder dauernd in die Heimat zurück, — während Perugino daselbst Hausbesitz hatte und zuweilen sogar eine Werkstatt weiter unterhielt — und er führte als einer der frühesten Wandermaler die Gestalten seiner Heimatkunst, heiterer, gewandter, aber auch leichter an Gehalt als die Peruginos, in die großen Städte Italiens, vor allem nach Rom, wo er seit 1482 mit Unterbrechungen arbeitete, und nach Siena, wo er starb. Beide Maler zeichnet eine solide Handwerksgrundlage aus, beide betonen selbständig das Ornament, die Verbindung zwischen freischaffender Kunst und Architektur. Doch bedeutet hierin Pinturicchio schließlich noch mehr. Er gibt die frühesten Beispiele der sogenannten Grottesken im Appartamento Borgia des Vatikans, dann in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, und zuletzt gibt er noch fester und sicherer alles Ornamentale bei seiner Bilderumrahmung in der Libreria zu Siena. Was das Technische der eigentlichen Malerei

anlangt, so ist Pinturicchio im Fresko überlegen, Perugino aber auf der Tafel, wo er in der Zeit, als der junge Raffael ihn berührt, namentlich bei kleineren Bildern neben intimen Reizen der Stimmung eine technische Durcharbeitung zeigt, wie sie dem leichteren Fluge Pinturicchios nicht zugesagt hat. Man denke an das lauschige, goldige Bildchen mit den offenbar nach antiken Steinen erfundenen Figuren des „Apollo und Marsyas“, das 1883 aus dem Besitz von Morris Moore für 200000 Franken in den Salon Carré des Louvre gekommen ist. Dieser einst vielumstrittene „Raffael des Morris Moore“ wurde dann Pinturicchio oder auch Timoteo Viti und sogar Francesco Francia zugewiesen, aber von allen, die wir kennen, hat Perugino den besten Anspruch.



Abb. 196. Geburt Christi, von Pinturicchio. Rom, S. Maria del Popolo.

Seine Tätigkeit als Freskant in Rom erstreckt sich über zwei Jahrzehnte. Auf die Arbeiten in der Sixtina folgt ein kleinerer Bildercyklus, das Leben des Bernardin von Siena in der Kapelle Buffalini in S. Maria in Araceli, sein erstes selbständiges Werk, frisch und lebendig mit schönen Landschaftsgründen und Bildnissen der Stifterfamilie (bis 1484). Erst 1492 über=



Abb. 197. Die Musika, von Pinturicchio. Rom, Vatikan.

trug ihm Alexander VI. die Ausmalung seiner Wohnräume im Vatikan, des Appartamento Borgia in dem unterhalb der Stanzen gelegenen Stockwerk (wovon für Pinturicchio drei Säle und möglicherweise noch zwei Gemächer der anstoßenden Torre Borgia in Betracht kommen); 1495 war alles fertig. Nach des Papstes Tode wurde das Quartier nicht mehr regelmäßig bewohnt, dann verfiel es und zuletzt wurde es geschlossen; seit 1897 ist es wiederhergestellt und zugänglich gemacht worden. Eine große Enttäuschung trotz allen Anpreisungen! Nicht wegen der trostlosen Zerstörung, sondern weil dies niemals ein vollkommenes Werk war. Das Meiste ist schlechte Gehilfenarbeit. Im „Saal der Kirchenfeste" sind von Pinturicchio selbst nur einige Bildnisse, wie der knieende Papst zuunterst der Auferstehung Christi. Im „Saal der Heiligenleben" finden wir dann ganze Geschichten, recht hübsch in der leicht hin und her flatternden Vortragsweise, die wir an ihm kennen, und wegen mancherlei Zeitanspielung von Interesse, aber in der bildmäßigen Erscheinung gegen die Fresken der Sixtina oder in Siena nicht aufkommend: leidlich intim Antonius bei dem Einsiedler Paulus, über einem Fensterbogen Sebastians Martyrium, dann Susanna, Barbara, die disputierende Katharina, angeblich mit den Zügen der Lucrezia Borgia,

inmitten einer glänzenden Versammlung bestimmter Persönlichkeiten. Im „Saal der freien Künste" sind die von Männern oder Jünglingen umgebenen Gestalten der Arithmetik und der Musik (Abb. 197) angenehm und gefällig, alles weitere aber ist handwerksmäßig, kaum noch eigenhändig



Abb. 198. Deckenmalerei, von Pinturicchio. Im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom.

und außerdem übermalt, und in den beiden Gemächern des „Credo" und der „Sibyllen" in der Torre kann Pinturicchio höchstens für die allgemeine Anordnung verantwortlich sein. Viel merkwürdiger als alle diese Bilder sind kunstgeschichtlich die Pilaster= und Gewölbedekorationen im Anschluß an die damals neu entdeckten unterirdischen antiken Wandmalereien: noch roh

und reizlos im „Saal der freien Künste", mannigfaltiger in den anderen zwei Sälen, und in der Torre Borgia schon mit bunten Farben angesetzt, wie später in Raffaels Loggien. Diese Verzierungsweise, mit bildlichen Darstellungen abwechselnd, wandte er weiter an in einem längst verschwundenen Turmgemach der Engelsburg und in römischen Palästen und Kirchen. Das Beste, was sich in dieser Art erhalten hat, ist die Decke im Chor von S. Maria del Popolo mit einer Krönung Mariä in der Mitte, Sibyllen und Aposteln ringsum und vier in Tabernakeln sitzenden Kirchenvätern als Stützen an den Ecken des segelförmig ausgespannten Deckenmusters (Abb. 198). Wahrscheinlich wurde diese Arbeit zwischen 1505 und 9 ausgeführt, als Pinturicchio schon lange mit dem Werke beschäftigt war, das ihn am populärsten gemacht hat.

Die zehn Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II., Äneas Sylvius Piccolomini in der Libreria (Bibliothek) des Doms zu Siena sind eine Aufgabe, die recht eigentlich auf seine Kunstweise berechnet scheint. Den Auftrag bekam er 1502 durch den Neffen des Dargestellten, Franz Todeschini aus Siena, der als Pius III. 1503 den Thron bestieg und schon nach 26 Tagen starb. Pinturicchio hatte damals gerade die Decke vollendet und übernahm dann außer der Libreria auch noch andere Arbeiten für die Piccolomini. Die letzte Zahlung für die Fresken der Libreria erhielt er 1509. Als er arbeitete, war der Held, dessen Leben er schildern sollte, Pius II. (1458—64), schon vierzig Jahre tot. Von teilnehmender historischer Charakterisierung konnte nicht mehr die Rede sein, die Farben des Originals waren längst verblaßt, und das Bild des wirklichen Hergangs mußte nun übergeführt werden in eine leichte, novellenartige Schilderung im Zeitgewande, eine angenehm unterhaltende Chronik zum Ruhm der Familie. Und um große geschichtliche Ereignisse handelte es sich ja ohnehin nicht. Es waren vornehme Gesellschaftsbilder, heitere Prozessionen, wie „Äneas Ausfahrt zum Basler Konzil" (Abb. 199), die an Benozzos „Zug der Könige" (S. 290) erinnert, um vierzig Jahre moderner, aber trotzdem ebenso phantastisch und reich, oder wie der „Empfang der Eleonore von Portugal". „Kaiser Friedrichs III. Vermählung", „Äneas Krönung zum Dichter" und sein „Empfang am schottischen Hofe" sind ruhige weltliche Zeremonien, die kein ernsteres psychologisches Interesse erwecken können. Mantegna hatte dreißig Jahre früher im Castello di Corte zu Mantua ähnliche Szenen aus dem Alltagsleben einer fürstlichen Familie kräftiger und interessanter zu schildern gewußt. Bei Pinturicchio geht alles das in



Abb. 199. Ausfahrt des Äneas Sylvius, von Pinturicchio. Siena, Dom.

schöner Landschaft vor sich, worin er sich als Meister bewährt. Im allgemeinen hat er sich doch weit genug von den Überlieferungen der umbrischen Schule entfernt, und wenn es gegenüber den zwanzig Jahre älteren umbrischen Fresken der Sixtina sorgfältigen Aufachtens bedarf, um ihn von seinem Lehrer Perugino zu unterscheiden: hier in Siena würde man Peru=

gino doch nur noch in einzelnen Typen, in dem ganzen Geiste aber nicht mehr wiederfinden. Das war Pinturicchios letzte Arbeit. In Siena ist er dann bald darauf gestorben.

Die umbrische Schule hat im 15. Jahrhundert ihre Aufgabe erfüllt und schließt in ihrer Eigenart mit dem Tode dieser älteren Meister ab. Sie haben zwar Gehilfen gehabt, die auch als ihre Nachfolger noch weiterarbeiteten, aber keinen selbständigen Schüler, der in dem neuen Jahrhundert den Geist der Schule fortgesetzt hätte. Raffael ist ein Umbrier von Herkunft, aber daraus allein wird man seine Größe nicht herleiten wollen. Er ist ein Geist für sich. Wie er aber zunächst Peruginos Schüler gewesen ist, so wird er auch dessen römischen Arbeitsgenossen Pinturicchio in seinen jüngeren Jahren kennen gelernt haben, obwohl dieser die umbrische Heimat längst verlassen hatte. Nach Vasari hätte Raffael an den Fresken der Libreria geholfen, Entwürfe dazu gemacht, oder auch nach Entwürfen Kartons gezeichnet. An sich ist es nicht gerade wahrscheinlich, daß Pinturicchio sich in dieser Art von Erfindung, die ihm nicht schwer fallen konnte, von einem jüngeren unterstützen ließ, wogegen Raffael ihn sehr wohl in Siena bei dem Werke besucht haben könnte, aber keineswegs muß. Denn die zwei für diese Frage wichtigsten Zeichnungen: „Äneas Sylvius Auszug" (Uffizien) und der „Empfang der kaiserlichen Braut" (Perugia, Casa Baldeschi), die früher für Raffaelisch galten, werden jetzt mit größerem Rechte dem Pinturicchio gegeben. Übrigens bediente sich dieser bei der Ausführung der Fresken auch der Hände von Gehilfen, und er selbst hat auch gegen das Ende hin nicht mehr so gut gearbeitet wie am Anfang der Reihe, die mit dem Bilde des „Auszugs" beginnt.

Die Fresken der Sixtina, welche Sixtus IV. am Ende seines Pontifikates in der neuerbauten Hauskapelle im Vatikan ausführen ließ, — einem höchst simplen Bau, von dem man neuerdings unnötig viel Wesens gemacht hat — sind das erste Denkmal einer ganzen Schule in Rom. Bis dahin hatten wohl einzelne Maler, wie Fiesole unter Nikolaus V. (S. 126) und vor ihm Masolino und noch früher Giotto und seine Nachfolger (S. 223. 77) kleinere Cyklen oder einzelne Bilder dort gemalt. Diese umbro-florentinischen Fresken beruhen auf einem großen Plane und einer tieferen Absicht. Man wollte am Sitze des heiligen Stuhls das Beste in der neuen Kunst haben. Sixtus begann das Werk. Sein Neffe

Julius II. hat es mit Michelangelo und Raffael größer und prächtiger fortgesetzt. Die Fresken der Sixtina sind die Vorläufer von Raffaels Stanzen im Vatikan.

Sixtus kam der Gedanke an den Schmuck seiner Palastkapelle nicht von ungefähr, denn alles, was er tat, sofern es nicht der Augenblick anders forderte, geschah planmäßig. Er hatte sich schon vorher der Kunst — durch Melozzo da Forli — zum Ruhme seines Namens bedient. Nun sollte ein besonderes Werk so vieles, was ihm bereits während seiner Regierung gelungen war, mit neuem Glanze verherrlichen. Er hatte es in der Tat weit gebracht im Leben. Sixtus war ein Papst ohne Ahnen, kein echter Rovere! Eines Fischers Sohn aus Savona und unter sechs Kindern das älteste, hatte Francesco bei den Franziskanern als kenntnisreicher Theologe seine Laufbahn gemacht und in beharrlicher Tatkraft es in der Kirche bald zum Kardinal gebracht. Er war bereits damals so angesehen, — vielleicht winkte ihm auch schon nach der Meinung vieler die Tiara — daß, als seine Genealogen ihm und seiner Familie das Wappen und den Stammbaum der wirklichen della Rovere, eines piemontesischen Grafengeschlechts, das erst 1692 ausstarb, andichteten, die Berechtigten keinen Einspruch erhoben, und die übrigen die solenne Lüge mit demselben Halbglauben hinnahmen, mit dem man sich die Hunderte von harmloseren Windbeuteleien der Humanisten anzueignen pflegte. Auf die Länge der Zeit hat das geholfen, und heute gibt es vielleicht manchen Kunsthistoriker, der noch nicht daran gedacht hat, daß die berühmten Rovere — keine Rovere sind. Seit jener Erfindung galten die Mitglieder der Familie für hochgeboren, so unbequem es ihnen auch war, daß des künftigen Papstes Vater, der alte Leonardo, sich mit seinen Gewohnheiten als alter *Mann nicht mehr in die Ansprüche seiner vornehm gewordenen Kinder* finden konnte.

Der neue Papst **Sixtus** (1471—84) verstand es, mit grausamer Energie Städte und einzelne Herren im Bereiche des Kirchenstaates sich zu unterwerfen und seinen Neffen (oder Söhnen) eigene Herrschaft zu sichern. Da ihm das starke Florenz dabei im Wege war, so waren die Medici seine natürlichen Feinde. Unter den umwohnenden Herren hatte er aber einen ganz in den Kreis seines politischen Interesses gezogen und baute auf dies Verhältnis große Pläne. In **Urbino** saßen seit dem 13. Jahrhundert Grafen von Montefeltro. Einen von diesen, Oddantonio, hatte Papst Eugen IV. zum Herzog gemacht (1443). Ein Jahr darauf wurde er ermordet, und es folgte ihm in der Herrschaft sein Halbbruder Federigo. Aber die Herzogs-

würde ging auf diesen als Bastard nicht mit über, erst dreißig Jahre später verlieh sie ihm Sixtus IV., wofür Federigo dem päpstlichen Gönner seine Kriege führen half. Friedrich war einäugig und hinkend, aber er war ein tüchtiger General nach den kleinen Verhältnissen der Zeit, dabei ein kluger Regent und ein Beschützer der Künste von ganz selbständigem Geschmack. Man rechnete es ihm zum Ruhme, daß er als Söldnerführer das Ausplündern der Städte nicht zum bloßen Vergnügen betrieb, sondern weil dabei Kunstgegenstände und seltene Bücher zu gewinnen waren. Klar und scharf hat Piero de' Franceschi sein keineswegs schönes Antlitz mit einer Habichtsnase und etlichen Warzen, sowie das seiner Gemahlin Battista Sforza gemalt (Uffizien), beide ganz ins Profil gestellt und einander zugewandt (Abb. 200 u. 201). Sie war die Tochter des Herrn von Pesaro und ein Muster von feiner, weiblich zugerichteter Gelehrsamkeit. Abgesandte von Höfen und Städten feierten redend ihr Andenken, als sie erst siebenundzwanzigjährig in Gubbio 1472 gestorben war; zwischen diesem Jahre und 1469, wo Piero nach Urbino kam, sind die Bildnisse gemalt. Auf den Rückseiten der Bilder sieht man in emailartig gemalten Landschaften (von deren Wirkung man sich nach den Hintergründen der Bildnisse eine Vorstellung machen kann) Triumphwagen dargestellt, auf denen der Herzog und die Herzogin sitzen, geleitet von Tugenden; das Ganze ist ausdrucksvoll und packend, wie man das bei Piero gewohnt ist. Es gibt noch einige Profilbildnisse junger Florentinerinnen,



Abb. 200. Battista di Montefeltro, von Piero dei Franceschi. Florenz, Uffizien.

die derselben Richtung angehören und die vermöge ihrer strengen Zeichnung, der ungemein zarten, beinahe schattenlosen Modellierung des Fleisches und der sorgfältigen farbigen Ausführung alles Stofflichen so sehr den Reiz des Besondern haben, daß sie längst die Lieblinge unserer Kunstfreunde geworden sind. Gleich anmutig sind die sitzende, rückwärts geneigte junge Frau in Berlin (Nr. 1614, aus der Sammlung Ashburnham; Abb. 202) und ein etwas keck dreinschauender Mädchenkopf mit ganz kurzem Brustausschnitt des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand (Abb. 203). Weniger reizvoll und auch in der Ausführung geringer ist die sogenannte Contessa Palma in London Nr. 758 (aus Ascoli). Alle drei gingen bisher unter dem Namen Pieros. Jetzt ist man geneigt, sie seinem florentinischen Lehrer Domenico Veneziano (S. 301) zuzuweisen.



Abb. 201. Federigo di Montefeltro, von Piero dei Franceschi. Florenz, Uffizien.

Der Herzog Federigo baute sich in Urbino, zuerst mit Hilfe Lauranas (S. 204), einen weiten, wegen seiner zweckmäßigen Einrichtungen in Italien berühmten Palast, in dem später auch sein gichtkranker Sohn Guidobaldo, Raffaels Landesherr, mit Elisabeth von Mantua Hof hielt. Er hatte sie geheiratet, als er sechzehn Jahre alt war; er war edeln Sinnes, aber schwach von Körper und vom Schicksal verfolgt. Er starb früh kinderlos (1508), seine Gemahlin überlebte ihn viele Jahre. Seine ältere Schwester Giovanna hatte einen Neffen von Papst Sixtus geheiratet, den Sohn seines jüngsten Bruders Raffaello, Giovanni della Rovere, den jüngeren



Abb. 202. Bildnis einer jungen Frau. Art des Piero dei Franceschi. Berlin.

Bruder des Papstes Julius II. Aus dieser Ehe entsproß Francesco Maria della Rovere, den Guidobaldo 1504 adoptierte als dereinstigen Herzog von Urbino. Nun erst waren Sixtus Pläne erfüllt. Sein Neffe Julius II. hatte das Herzogtum an sein Haus gebracht mit Banden, die unzerreißbar sein mußten, wenn die Medici nicht gewesen wären, und wenn Julius nicht Leo X. zum Nachfolger gehabt hätte. Doch das gehört dem folgenden Jahrhundert an. Bei Gelegenheit Raffaels und Leos X. kommen wir auf Guidobaldos Hof zurück. Einstweilen nehmen wir wahr, wie Sixtus aus politischen Gründen die Interessen des Hauses förderte, in dessen kleiner Residenz Giovanni Santi, Raffaels Vater, lebte, — und wie er gleichzeitig einem anderen Mittelpunkte der umbrischen Kunst sein Augenmerk zuwandte: Perugia. Dort, wo ein ganz anderer Gesellschaftskreis herrschte als am Hofe zu Urbino, pflegte er die Universität, an der Luca Pacioli, ehe er nach Mailand ging, Mathematik lehrte (S. 302), und der des Papstes Neffe Julius die Ehre erwies, sich öffentlich ihren Zögling zu nennen. Das Interesse der päpstlichen Familie forderte, daß man sich mit allen Mitteln der größten Munizipalstadt Umbriens versicherte. Aber das war nicht leicht gegenüber der Macht und dem Trotze der einander bekämpfenden Adelsgeschlechter (S. 301). Erst Julius II. als Papst machte der Herrschaft der Baglioni ein Ende und nahm die Stadt für den Kirchenstaat in Besitz (1506).



Abb. 203. Mädchenbildnis. Art des Piero dei Franceschi. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Sixtus IV. war Staatsmann und Diplomat, wenn auch keiner von den feinsten unter denen seinesgleichen, er war vor allem ein rücksichtsloser und leidenschaftlicher

Kriegsmann, dabei von theologischer, aber nicht von tieferer humanistischer Bildung, und am allerwenigsten war er kunstverständig. Denn zuerst brauchte er nötigeres bei seinem schnellen Emporsteigen von unten nach



Abb. 204. Engel (aus der Himmelfahrt Christi), von Melozzo da Forli. Rom, S. Peter.

oben. Dann aber hielt er es für richtig, auch die Künste mit vor seinen Siegeswagen zu spannen. Schon im Anfange seines Pontifikates finden wir in Rom Melozzo da Forli, der auch für den befreundeten Federigo von Urbino tätig war.

Melozzo (1438—94), nicht viel älter als Perugino, ist wahrscheinlich

Schüler Pieros de' Franceschi, vielleicht ist er aber auch — auf Umwegen — von Mantegna beeinflußt worden. Mit beiden verbindet ihn die plastische Modellierung der Körper und der lebendige, realistische Ausdruck der Köpfe.



Abb. 205. Die Dialektik, von Melozzo da Forli. Berlin.

Er teilt ferner mit ihnen das Interesse für die Perspektive, die er meisterhaft anwendet in reichen architektonischen Innenräumen und, worin er besonders an Mantegna erinnert, in der Ansicht seiner Figuren „von unten nach oben“, so daß sie dem Beschauer wie aufrecht stehend erscheinen. In dieser Art



Abb. 206. Sixtus IV. empfängt Platina (Teilstück). Von Melozzo da Forli. Vatikan.

malte er in der 1711 zerstörten Halbkuppel des Chors der Apostelkirche eine „Himmelfahrt Christi“ mit Aposteln und reichgekleideten, halberwachsenen Engeln in kühnen Stellungen und mit lebhaften Gebärden. Des Papstes Neffe Giuliano, der nachmalige Julius II., dem die Kirche durch Erbschaft zugefallen war, hatte das Fresko 1479 oder wenig früher in Auftrag gegeben; 1481 wird es fertig gewesen sein. Heute findet man das Hauptstück, den von Engelköpfen umgebenen Erlöser, im Quirinal über einer Treppe eingemauert, vier Apostelköpfe aber und zehn Halbfiguren von musizierenden

Engeln in der Sakristei der Peterskirche (Abb. 204). Hier übertrifft Melozzo sowohl Piero als Mantegna durch seine ganz eigenartige, majestätische, man möchte sagen: jubelnde Schönheit. Endlich ist auch die Farbe ein bedeutendes Mittel seiner Kunst. Er geht technischen Problemen nach und hat schon in Öl gemalt, z. B. für Federigos Bibliotheksaal im Palast zu Urbino 1474 und 75 eine Folge von Bildern, die die Pflege der Wissenschaften (Trivium und Quadrivium) darstellt. Auf einem (Berlin Nr. 54) empfängt der Herzog knieend aus den Händen der thronenden, reichbekleideten Dialektik ein Buch (Abb. 205), auf einem zweiten (Nr. 54 A) reicht die „Astronomie" einem anderen fürstlichen Manne eine Sphäre. Zwei weitere Stücke dieses Cyklus — Musik und Rhetorik — sind nach London gekommen, die übrigen drei verschollen. Die herkömmliche Allegorie in einer oft dargestellten Prunkszene hat doch hier ein neues, selbständig wirkendes Gewand bekommen in der zeitgeschichtlichen Tracht, der Porträtwahrheit und dem prächtig spielenden Schimmer der Architektur. Ein solches noch großartigeres Bibliothekbild ist das jetzt auf Leinwand gezogene umfängliche Fresko (Galerie des Vatikans), auf dem Sixtus im Hauskleid umgeben von seinen Nepoten den vor ihm knieenden Platina in Audienz empfängt (Abb. 206). Der war kürzlich Präfekt der neueingerichteten Vaticana geworden. Die Zahlung für die Fresken, zu denen das Stück gehört, ist 1477 erfolgt. In dem natürlichen und immer verschiedenen Gehaben der Personen und in der Art, wie sie gegen das durch die Fenster des Hintergrundes eindringende Licht gestellt sind (der lange, hagere Kardinal ist der spätere Julius II.), übertrifft Melozzo noch die Florentiner. Alle Bilder zeigen diesen originellen Maler des Übergangs auf selbständige Weise immer wieder neuen Problemen nachgehend.

Wie stehen doch hierin die gleichzeitigen Freskanten der Sixtina hinter ihm zurück? Allerdings hatten sie es nicht so leicht, indem sie noch nach älterer Weise mit einer Fülle von Gegenständen erzählen sollten oder wollten, während er durch seine Einzelfiguren auf das Herausarbeiten der selbständig wirkenden malerischen Erscheinung hingeführt wurde.

Daß Sixtus seinen Künstlern erlaubte zu erzählen, worin ja die Stärke der Florentiner lag, und ihnen keinerlei dogmatisierende Gedankenmalerei auferlegte, war verständig. Als er die einfache Kapelle bauen ließ, hatte er gleich dabei den künftigen Bilderschmuck im Auge gehabt. Der Raum mit

lauter geraden Flächen war günstig und für die Maler bequem. Zwei lange Seitenwände, und dazwischen dem Eingange gegenüber die Altarwand, standen zur Verfügung. Dargestellt ist in je sechs breiten Bildern die Geschichte Mosis (links vom Eingang) und Christi (rechts, gegenüber). Die Erzählung begann ursprünglich auf der Altarwand mit drei Bildern Peruginos, die später für Michelangelos Jüngstes Gericht heruntergeschlagen wurden: einer „Himmelfahrt Mariä“ zwischen der „Findung Mosis“ und „Christi Geburt“. Sie schließt also am Eingange ab und zwar auf Mosis Seite mit dem „letzten Segen und Tod“, auf der Seite Christi mit dem „Abendmahl“*). In die Darstellung der heiligen Geschichten legten die Künstler zeitgeschichtliche Beziehungen, so daß ihre Gemälde dadurch etwas von Historienbildern bekommen haben. Uns ist der Sinn nicht mehr überall verständlich, aber daß er besteht, ist wichtig für die Gattung und die Stellung der Kunst zu ihrer Zeit. Zu weit im Aufsuchen solcher Beziehungen wird man nicht gehen dürfen. So ist z. B. des Papstes Porträt jetzt nirgends mehr zu finden (einst auf Peruginos Assunta war er knieend dargestellt); wie nahe hätte es doch gelegen, seine Züge dem Petrus des „Schlüsselamts“ (11) zu geben! Wir wissen nicht, wie weit im einzelnen die Anspielungen der Auftraggeber befahl, der sich übrigens sehr angelegentlich für das Prunkwerk interessierte. Daß er den plumpen Cosimo Rosselli allein vier Bilder malen ließ, zeugt nicht für seinen Geschmack, auch wenn die Geschichte bei Vasari nicht wahr ist, wonach er an Cosimos Manier und seinem aufgeklexten Gold (was die Bilder indessen nicht zeigen) besonderes Gefallen gefunden hätte.

Für den heutigen Betrachter ist es, abgesehen von dem wenigen Zeitgeschichtlichen, soweit es ihm noch zugänglich ist, am interessantesten zu beobachten, wie viel gemeinsames die hier zusammen arbeitenden Künstler haben, und wie daraus der Stil des Einzelnen nach der Stärke seines persönlichen Wesens hervortritt. Über das Eigentum der einzelnen Künstler

---

*) Mosis Seite: 1. Reise Mosis und Zipporas nach Ägypten (Pinturicchio). 2. Moses im Lande Midian (Sandro). 3. Pharaos Untergang (Rosselli). 4. Moses auf dem Sinai, Goldenes Kalb (Rosselli). 5. Rotte Korah (Sandro). 6. Mosis letzter Segen und Tod (Signorelli).

Christi Seite: 7. Taufe Christi (Perugino und Pinturicchio). 8. Versuchung Christi und Opfer eines Aussätzigen (Sandro). 9. Berufung des Petrus und des Andreas (Ghirlandajo). 10. Bergpredigt (Rosselli). 11. Petri Schlüsselamt (Perugino). 12. Abendmahl (Rosselli).

und seine Grenzen haben die Ansichten schon früh geschwankt. Auch die schärfere Stilkritik der neueren Zeit wird hier ohne neue äußere Anhaltspunkte niemals völlige Klarheit schaffen. Dennoch kann man nur auf dem Wege der Kritik zum Verstehen und zum Genießen des Ganzen kommen, weswegen wir genötigt sind, hier einige Bemerkungen zusammenzustellen, denen vielleicht der Leser, etwa mit den Photographien in der Hand, folgen wird. Wir beginnen mit den Florentinern und wenden uns dann zu den drei umbrischen Malern.



Abb. 207. Die Töchter Reguels, von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

Der reichste Geist ist Sandro; er wird auch in dem Gemeinsamen der anderen am meisten zu finden sein. Von seinen eigenen drei Bildern ist das glücklichste „Moses bei den Midianitern" (2), wo die einzelnen Szenen (Moses selbst kommt siebenmal vor!) auf die verschiedenen Pläne einer idyllisch gestimmten Landschaft verteilt sind. Die Tränkung der Schafe durch Moses mit den zwei schön gewachsenen Töchtern Reguels (Abb. 207) unter hügelwärts ansteigenden, bis zur Krone hinauf geschorenen Bäumen, und links davon der Zug schöner Frauen und Männer, den Moses zum Bilde herausführt, sind die beiden großen Hauptvorgänge. Alles andere ist mit wenig Figuren dazwischen verstreut, und darunter ist nur ganz wenig gewaltsames und heftiges, wie der erschlagene Ägypter. Sandro hat sich hier in diejenige Art seiner schönen Erscheinung, die ihm am besten steht, so ganz versenkt und sich darin genug getan, daß zuschauende Gestalten, Menschen von aktueller Bedeutung, gar keinen Platz mehr gefunden



Abb. 208. Die Rotte Korah (mittlere und rechte Gruppe), von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

haben. — Sein Sturz der Rotte Korah (5) bedeutet als Komposition mehr: ein Mittelstück mit zwei aus dem Bilde rechts und links hinausweisenden Flügeln, dazu als Hintergrund der Konstantinsbogen und säulengetragene antike Ruinen mit Durchblick auf Wasser und Berge (Abb. 208). Die Figuren sind stürmisch bewegt und darum meist nicht angenehm. Daß sie aber doch wirkliches Leben in sich haben, merkt man, wenn man sie z. B. mit denen von Cosimo Rosselli vergleicht, wo dieser dergleichen entweder äußerlich mitmachen will (4) oder stark karikiert (3). Auf Sandros Bilde stehen links ein älterer und ein jüngerer Mann, die keine bloßen Statisten sind: Pomponius Lätus und Alexander Farnese, wie man annimmt. In dem Ganzen hat man eine Anspielung finden wollen auf den Abfall des Erzbischofs Andreas von Krain. — Auf dem letzten Bilde Sandros (8) ist die „Versuchung Christi", wonach es früher benannt wurde, nur ausgedrückt in vier kleinen Nebenszenen, die auf Bergen und auf dem Giebeldach eines tempelartigen Gebäudes vor sich gehen. Dieses die Mitte beherrschende Gebäude aber und eine figurenreiche Szene davor, die den ganzen Vordergrund einnimmt, stehen mit der Versuchung Christi zunächst in keinem Zusammenhang. Der Bau stellt die Fassade des Spitals S. Spirito dar, das Sixtus hatte

errichten und in dessen Genossenschaft er mit seinem ganzen Hofe sich hatte aufnehmen lassen. In der Mitte nimmt ein Hoher Priester aus den Händen eines weißgekleideten Chorknaben eine Schale entgegen. Anderes bringen zwei Frauen herzu, darunter eine prächtige Idealgestalt in Sandros Art (Abb. 209). Die Handlung ist als das Reinigungsopfer des Aussätzigen (Steinmann nach 3. Mose 14, 2—7) erklärt worden. Männer und einige Frauen in Zeittracht von zum teil sehr bedeutungsvollem Auftreten — einige glaubt man bestimmen zu können — stehen und sitzen in Gruppen und geben durch aufmerksames Zuschauen oder in lebhafter Unterhaltung ihre Teilnahme an dem merkwürdigen Vorgange kund. Nun verstehen wir, was das Ganze bedeutet. Dargestellt ist das Opfer Hilfesuchender und Geheilter, der Krankheit Gegenbild ist das Reich des Teufels, und die Heilstätte hat das Oberhaupt der Kirche errichtet. Die Komposition ist sorgfältig abgewogen, und es finden sich in der großen Versammlung Gestalten und Köpfe von Sandros allerbesten.

In der allgemeinen Harmonie und auch meistens in der Schönheit des Einzelnen wird Sandro von dem jungen Domenico Ghirlandajo übertroffen, dessen Bild (9) nach beiden Richtungen den großen Fortschritt des folgenden Jahrhunderts schon ahnen läßt (S. 270). Er ist der einzige hier in der Sixtina, der einen bereits vollkommen würdigen Christustypus geschaffen hat. Eine weite Landschaft tut sich vor uns auf: rechts und links bebaute Hügel, in der Mitte Wasser, heiter und glänzend bis in den tiefsten Hintergrund. Das allein ist eine künstlerische Leistung für sich, worin keiner von den anderen hier den Ghirlandajo völlig erreicht, und nur Sandro und Pinturicchio ihm nahe kommen. Vorn am Ufer in der Mitte des Bildes knieen die zwei Apostel vor Christus, der noch zweimal kleiner im Mittelgrunde, ebenso wie dort, mit erhobener rechter Hand erscheint und die Apostel in ihren Booten empfängt. Die rechte und die linke Seite des Vordergrundes füllen dichte Gruppen vornehmer, schöner Menschen, wie wir sie bei Ghirlandajo gewohnt sind. Wir kennen die ruhige Haltung seiner Gestalten: hie und da eine leise Handbewegung, aber nichts von Sandros interessanter Lebendigkeit, dafür die Köpfe besonders feierlich und ausdrucksvoll, und bisweilen in Beziehung zueinander gesetzt, was dem Einförmigen solcher Massenversammlungen entgegenwirkt. Einige Vögel stoßen durch die Luft, ein Mittel der Belebung durch Nebendinge, das allen Florentinern auf dieser Stufe gemeinsam ist und auch hier von zweien wieder angewendet wird (10. 1). — Ghirlandajo hat später wohl größeres ausgeführt, aber nichts schöneres, als diese Arbeit seiner Jugendzeit.



Abb. 209. Das Opfer des Aussätzigen (Mittelstück), von Botticelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

Von Sandro und Ghirlandajo zu Cosimo Rosselli ist, wie wir nicht anders erwarten können (S. 294), ein großer Abstand. Komponieren konnte Rosselli überhaupt nicht (Handlung hätte er nicht ausdrücken können), höchstens Zeitfiguren nebeneinander stellen. Die einförmigen, kurzen Köpfe und die undurchsichtig gemalten Bärte machen ihren Urheber leicht kenntlich. So gleichmäßig indessen, wie wir uns Cosimo vorstellen, oder wie wir ihn sonst kennen, und so in ihrer Art einheitlich, wie wir darnach erwarten müßten, sind die vier Bilder, die in der Sixtina unter seinem Namen gehen, keineswegs. Wir kennen seinen jungen Gehilfen Piero di Cosimo, den vortrefflichen Landschafter (S. 295). Vasari sagt, er hätte seinem Meister hier in dem Landschaftlichen geholfen, und das ist überzeugend. Aber in neuerer Zeit geht man weiter und sucht Pieros Anteil auch in dem Figürlichen.

Wir beginnen mit der „Bergpredigt" (10), die die schönste Landschaft hat, bei Sonnenuntergang, — also von Pieros Hand. Auch das Figürliche ist hier vielleicht am besten. Christus ist zweimal dargestellt, links auf dem Berge predigend, rechts den vor ihm knieenden nackten Aussätzigen heilend. Die Gruppe links ist besser komponiert als die rechts; auch die einzelnen

Figuren dort sind besser, die vielen Frauen mit den andächtig in die Höhe gerichteten Köpfen sogar recht gut. Gibt man die Gruppe rechts dem Rosselli, so liegt es nahe, entweder das Bessere der übrigen Teile (Ulmann) oder die ganze linke Seite (Morelli) dem Piero zu geben, wogegen nicht spricht das Porträt Rossellis (aus S. Ambrogio in Florenz hier wiederholt, oben von links zweiter Kopf), das ja ebensogut der Gehilfe gemalt haben könnte, wie Rosselli selbst. Auf dieser Seite finden sich Zeitporträts, die man bestimmt hat. Jedenfalls sind hier verschiedene Urheber, nicht nur ausführende Hände, sichtbar. — Die „Gesetzgebung und das Goldene Kalb" (4) zeigt in einer guten Landschaft, die wieder auf Piero zurückgehen wird, sehr viele Figuren, unter denen sich manche durch Haltung oder Stellung auszeichnen, z. B. der Begleiter des Moses (Josua, zweimal) oder ein entfernt an Ghirlandajo erinnernder Frauentypus, während der Moses selbst kraftlos und konventionell ist. Das ganze Bild ist nicht interessant, und das Bessere darauf nicht so gut, daß es nicht auch Rosselli gemacht haben könnte. — Das schwächste Bild ist das „Abendmahl" (12). Judas sitzt, vom Rücken gesehen, nach der älteren Weise allein vor der Tafel, hinter der die übrigen, mit den Gesichtern dem Beschauer zugewendet, Platz genommen haben; er hat den Heiligenschein und trotzdem darunter, auf dem Nacken — eine bequeme Hieroglyphe nach mittelalterlicher Art — eine ganz kleine Teufelsgestalt. Die Teilnehmer des Abendmahls bemühen sich lebhaft zu erscheinen, machen aber sämtlich nichtssagende Gebärden und haben Köpfe ohne Ausdruck. Rechts und links am Bildrand stehen je zwei Männer in Zeittracht, besser als jene Hauptpersonen, wie das manchmal der Fall ist. Vor der einen Gruppe steht ein kleiner Hund sehr natürlich auf seinen Hinterfüßen aufgerichtet; nach der Seite der anderen hin bereiten sich Hund und Katze auf einen Angriff vor. Diese besseren Bestandteile in den Zutaten ist man geneigt Piero zu geben, während man sehr verschieden urteilt über die drei Szenen aus der Passion mit Landschaftshintergrund, auf die man beim Durchblick durch die Zwischenräume der Pilaster sieht. Einige finden diese Bildchen selbst für Rosselli zu elend (Ulmann), während andere sie dem Piero geben, sie also wohl für das Beste auf dem Bilde halten müssen (Schmarsow). — Der Untergang Pharaos (3) ist viel bewegter, als die drei eben betrachteten Bilder von Rosselli. In der Mitte des Bildes, im „Roten Meer", steht eine Säule mit einem korinthischen Kapitell. Rechts davon auf der ägyptischen Seite, über einer türmereichen Stadt, regnet es, und das Heer versinkt; zahlreiche Krieger samt ihren Pferden kämpfen mit



Abb. 210. Gruppe aus Pharaos Untergang, von Piero di Cosimo (?). Rom, Sixtinische Kapelle.

den Wellen. Links davon, am anderen Ufer, ist es klar und hell. Moses steht dort und sieht auf das Heer der Feinde in den Fluten, neben ihm sieht man Aaron, knieend in türkischer Tracht, und Mirjam mit der Zither (Abb. 210). Hinter diesen, die mehr als Idealfiguren aufgefaßt sind, stehen verschiedene Porträtgestalten, deren anspruchsvolles Auftreten zu sagen scheint, daß sie hier etwas zu bedeuten haben: ein vornehmer Krieger mit grauen Locken, der begeistert gen Himmel blickt, einige jüngere Männer desselben Gesellschaftskreises, darunter zwei geharnischte Jünglinge, endlich ein graubärtiger Mann, in der Tracht der Chorherren von S. Peter, mit einem Reliquienbehälter in den Händen. Liegt hier Zeitgeschichte versteckt? Es scheint so, denn Vasari erzählt, Piero di Cosimo hätte unter anderen zwei große Kriegsmänner, die für Sixtus kämpften, dargestellt: Verginio, das Haupt der römischen Orsini und Generalleutnant in venezianischen Diensten, und Ruberto Sanseverino. Dieser zweite hat indessen garnicht unter Sixtus IV.

für Rom gekämpft, wohl aber Roberto Malatesta (mit dem dann Vasari den Sanseverino verwechselt haben könnte), Herr von Rimini, Sohn Sigismondos (S. 152) und venezianischer Generalkapitän, den, wie die Historiker erzählen, die Republik dem Papste zu Hilfe schickte, als der Herzog von Kalabrien, der Sohn König Ferrantes von Neapel, vom Süden einbrach, um Ercole I. von Ferrara gegen Venedig zu schützen. Der Papst war mit Venedig verbündet und setzte sich den Neapolitanern entgegen. Auf dem Campo Morto bei Velletri schlug im August 1482 Malatestas Infanterie die neapolitanischen Reiter, die in den durch starken Regen geschwellten Sümpfen stecken blieben. Das Heer hatte große Verluste, nur mit Mühe rettete sich der Prinz durch die Flucht. Malatesta aber starb kurz darnach am Sumpffieber und wurde bei seiner Bestattung vom Papste hoch geehrt. So erzählt Machiavelli. Man hat darnach neuerdings in „Pharaos Untergang" den Triumph über die Niederlage des Prinzen von Neapel sehen wollen, und der Gedanke hat viel ansprechendes. Die Feststellung der Porträts ist aber nicht gelungen, der schöne vom Rücken her gesehene Mann mit grauen Haaren kann z. B. nicht den erst vierzigjährigen Malatesta vorstellen. — Wer aber hat diese allegorisierende Historie gemalt? Man gibt entweder das Beste, die Porträtgruppe links, auf Grund jener Bemerkung Vasaris, dem Piero (Steinmann), und alles übrige einem schwächeren Schüler Rossellis, wenn nicht diesem selbst. Oder man ist zu einer ganz anderen Auffassung gekommen: man gibt nämlich die rechte Hälfte dem Domenico Ghirlandajo und läßt dabei die Gruppe links entweder dem Piero (Schmarsow), oder man gibt diese sogar dem Benedetto Ghirlandajo (Ulmann). Allen diesen Vermutungen liegt der Eindruck zugrunde, daß das Bild trotz seiner unerfreulichen Gesamthaltung doch das einzelne Figürliche höher aufgefaßt zeigt, als wir es bei Rosselli gewohnt sind. Aber Piero di Cosimo scheint uns dafür zur Erklärung auszureichen. Was Ghirlandajo betrifft, so könnte man an ihn doch nur in den besten Teilen erinnert werden, nämlich links, und da auch nur ganz allgemein. Die zum Bilde hinausschreitende Idealfigur einer Frau mit einem Bündel auf dem Kopfe hat zwar etwas von Ghirlandajo an sich, aber das beliebte Motiv kommt auch bei Sandro und Perugino vor, und warum hätte es nicht auch Piero di Cosimo anwenden sollen?

Wir kommen nun zu den Umbriern. Signorelli (6) hat die Anordnung der Florentiner: im Vordergrund eine mittlere Gruppe mit zwei Flügeln, rechts Moses auf dem Thron, sein Testament verkündend (Abb. 211),



Abb. 211. Mosis letzter Segen und Tod (links und rechts fehlen kleine Stücke), von Luca Signorelli. Rom, Sixtinische Kapelle.

links Josuas Belehnung mit dem Hirtenstab, — darüber, ebenfalls dreifach gegliedert, Landschaft, links und in der Mitte mit kleinen Figuren besetzt (Tod Mosis; Moses sieht das gelobte Land). Signorelli erreicht Ghirlandajo und Sandro in der Komposition, kommt ihnen nahe in der Stimmung des Ganzen und in der Landschaft, und übertrifft sie noch in seiner Hauptstärke, der kräftig durchgebildeten männlichen Figur. Er ist sofort zu erkennen an den kraftvollen Männergestalten, dem auf den Stock gelehnten Alten vor Mosis Thron und den beiden hünenhaften Jünglingen in der Mitte des Bildes (der auf dem Baumstamm sitzende nackte soll den Stamm Levi bedeuten); auch in der umbrischen Neigung mancher Köpfe, die aber nie so weich sind, wie bei Perugino oder Pinturicchio, — endlich in seinen hochgewachsenen Frauen mit den nicht gerade sehr bedeutenden Gesichtszügen. Nach Vasari soll ihm dabei Bartolommeo della Gatta geholfen haben.

Wie anders ist die Erscheinung der Menschen auf Peruginos Schlüsselamt (11), einem seiner besten Bilder (Abb. 212)! Der Körperbau, der bei Signorelli oft die Hauptsache ist und immer, bei jeder Art von Be=

kleidung, maßgebend bleibt, wird bei Pietro hinter schönen Gewändern und reichem Faltenwurf versteckt; die Hände gestikulieren hie und da, aber der eigentliche Ausdruck ist doch in die Köpfe gelegt. Die Figuren sind sehr schön gezeichnet, und die Feierlichkeit hat soviel Leben bekommen, wie es bei Perugino möglich ist. Die drei Architekturen des Hintergrundes, eine Rundkirche zwischen zwei Triumphbogen, an sich gut, wirken durch ihre Anordnung einförmig, noch mehr aber tut es der Fliesenboden des Mittelgrundes, wo Staffage von Figuren aus dem „Leben Christi" in ganz kleinem Maßstab über den Köpfen der Personen des Vordergrundes hin- und hertanzt. Das Breitbild besteht aus lauter horizontal geführten geraden Linien. Komponieren war ohnehin Peruginos starke Seite nicht (S. 319). Hätte er Landschaft genommen statt der Architektur, so würde er die Einförmigkeit haben vermindern können. Was das Typische betrifft, so wird man auf diesem Bilde eine besondere Beeinflussung durch einzelne Florentiner, z. B. Sandro oder Ghirlandajo, nicht wahrnehmen. Perugino hat die Florentiner studiert und dazu die feine Beseelung der Köpfe aus sich gefunden; was er gibt, ist durchaus sein eigen, und als solches ebenso kenntlich, wie Signorelli auf seinem Fresko (6) deutlich erkennbar ist. Diesem hat man neuerdings auf dem „Schlüsselamt" die zwei hinter Christus stehenden Greise zugewiesen, sowie einen ganz zu äußerst links stehenden schlanken Jüngling (auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbar), der den Thronfolger von Neapel vorstellen soll, des Papstes Gegner in der letzten Schlacht (S. 346). Signorelli könnte ja freilich noch zuletzt an Peruginos Fresko mit geholfen haben.

Die zwei anderen Bilder, die früher dem Perugino gegeben wurden (1. 7), beides Landschaften, machen doch auch in ihren Figuren und in dem Ganzen der Gruppierung einen völlig anderen Eindruck als das „Schlüsselamt" (11). Man hat das auf verschiedene Ursachen zurückgeführt und aus allerlei Einflüssen erklärt, bis man auf das Richtige kam und die Bilder dem Pinturicchio gab (Morelli). Es wäre doch auch zu seltsam, wenn Perugino sich innerhalb eines einzigen Werkes so verschieden zeigen sollte. Betrachten wir die Fresken einzeln.

Das eine (1) ist in den Figuren durchweg viel kräftiger, als wir es bei Perugino sonst finden. In dem, wie gewöhnlich, dreigliedrigen Vordergrunde besteht die Mittelgruppe aus einem erwachsenen Engel, der mit entschiedener Gebärde und in fester, energischer Stellung, das linke Knie durchgedrückt, dem Moses entgegentritt (Abb. 213). Das hat so wenig Peruginos Typus, wie die drei gleich schönen Frauen links davon. Vereinzelt könnte



Abb. 212. Petri Schlüsselamt (mittlerer Ausschnitt), von Perugino. Rom, Sixtinische Kapelle.



Abb. 213. Ausschnitt aus der Reise Mosis, von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

ja so etwas auch bei ihm vorkommen, aber nun gehe man weiter, sehe die derben, kräftigen Kinder, die beiden Frauen auf der rechten Seite, die mit dem Knaben beschäftigt sind, und die ernste Männerversammlung um sie her. Man wird nur sehr weniges finden, was an Perugino erinnert, — wozu aber keineswegs der Profilkopf des zweiten Moses unter den Zuschauern der Frauengruppe (Abb. 214) gehört — dagegen sehr vieles, was, vollends wenn es in solcher Menge auftritt, gegen ihn spricht. Früher gab man das Bild Signorelli, worin sich die richtige Empfindung ausdrückte, daß es für Perugino nicht weich genug ist. Aber für Signorelli ist es doch auch durchaus nicht charakteristisch. Nun könnte man an eine „Beeinflussung“ denken, durch die Perugino umgestaltet worden wäre, und da ist man auf Signorelli und Ghirlandajo geraten, nicht auf Sandro. Wir würden aber Sandro keineswegs ausschließen; man weiß nie, wie ein Vorbild im einzelnen wirkt, und vollständig sind die beiden zuerst erwähnten Maler ebensowenig in einer bestimmten Figur des Bildes wiederzuerkennen. Anders liegt die Sache,

wenn dieser Beeinflußte ein anderer wäre als Perugino, nämlich sein Gehilfe Pinturicchio, dessen Teilnahme im allgemeinen überliefert ist, und der doch nur in diesen beiden Bildern gesucht werden kann. Man wird ihn an sich gewiß nicht kräftiger nennen als Perugino, aber in der Erzählung ist er mannigfaltiger, für das Zeitkostüm und die Zeitgeschichte mehr begabt oder eingenommen als der andere. Daß ein solcher in der Gesellschaft von Mitarbeitern, die ihm in der Charakteristik so überlegen waren wie die Florentiner, diesen sehr nahe kommen konnte, ist begreiflich. Tritt man nach diesen Beobachtungen an die Taufe Christi (7), so wird man auf dieser zunächst vergebens nach einem für Perugino ganz entscheidenden Gesichtstypus suchen, der nicht ebensogut einem anderen Urheber gehören könnte (Abb. 215).



Abb. 214. Kopf des Moses aus der Reise Mosis, von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

Die nackenden Aktfiguren um die Taufgruppe sind für Perugino zu mannigfaltig, und die Zuschauergruppen rechts und links zu weltlichvornehm. Man hat auch dieses früher aus Ghirlandajos Einfluß erklären wollen. Auf den Hügeln im Mittelgrunde die Predigten Johannis (links) und Christi (rechts), ferner die Engel, die oben das Rund mit dem Gottvater umschweben, sind nicht von Perugino, wohl aber erinnern sie an Pinturicchio. Nachdem diesem und ihrem von Vasari bei diesem Anlasse erwähnten Gehilfen, dem Abt Bartolommeo della Gatta von Arezzo, schon Crowe und Cavalcaselle beide Fresken zugesprochen hatten, hat sich die Meinung in bezug auf Pinturicchio immer mehr befestigt. An dem Entwurf wird Perugino im einzelnen beteiligt gewesen sein (eine Handzeichnung zu dieser Taufe Christi ist im Louvre), aber



Abb. 215. Taufe Christi (Teilstück), von Pinturicchio. Rom, Sixtinische Kapelle.

die Ausführung und das Malwerk kommen dem Pinturicchio zu, von dem wir ebenfalls noch für diese Bilder Zeichnungen besitzen, falls ihm das sogenannte Venezianische Skizzenbuch Raffaels wenigstens zum teil gehört. Morelli hat zuletzt auf den besonderen, von dem peruginesken abweichenden Charakter der Landschaft in diesen beiden Fresken hingewiesen. Pinturicchios Landschaftsgründe sind reicher, mit Architektur und Staffage viel mehr angefüllt und nicht so auf einen Ton gestimmt, wie es bei Perugino zu sein pflegt.

Drittes Buch

Der Norden Italiens bis auf Tizian

Andrea Mantegna
Ferrara und Bologna
Venedig bis auf Tizian





Abb. 216. Das Schloßkastell, Castello di Corte, in Mantua.

1. Andrea Mantegna.

Padua (Squarcione) und Mantua.

Während sich die Kunst Toskanas und Umbriens in zahlreichen Vertretern mannigfach entwickelte, und ihre Einwirkung sich über Mittelitalien hinaus südlich bis nach Rom und nordwärts bis nach Venedig erstreckte, war in Oberitalien ein Künstler aufgetreten, der alle anderen um ihn her weit überragte und der in der Selbständigkeit seiner künstlerischen Gedanken und in der gewaltigen Kraft seines äußeren Könnens wohl jedem einzelnen der gleichzeitigen Florentiner überlegen war: Andrea Mantegna (1431—1506). Er hat zuerst, wie jeder andere in seinem Heimatlande, in der Stadt Padua eine Entwickelung durchgemacht, dann aber bald sein selbständiges Wesen gewonnen und seine Wege energisch und rücksichtslos verfolgt, ohne noch viel fremde Einflüsse aufzunehmen. Um so mehr hat er auf andere eingewirkt. Wenn man von der sanfteren Schönheit der Umbrer und Florentiner herkommt, so findet man sich nicht leicht in die herbe Strenge

Mantegnas. Er ist mehr, als irgend einer vor ihm, der Maler des Energischen. Eine gewisse Schönheit ergibt sich dann wohl auch bei ihm nebenher, aber er scheint sie nicht als Ziel für sich aufgesucht zu haben. Er geht auf die deutliche, scharfe Erscheinung der wirklichen Dinge los und sucht dafür neue Mittel. Bei ihm ist alles Problem: die perspektivische Linienführung, die Art, wie er seine Figuren zur Ansicht darbietet, und das Setzen der Farbe. Ein Ausruhen gibt es nicht für ihn, und selbst in seinem späten Alter ist er darum auch nicht abwärts gegangen. Er hat eine hohe Vorstellung von der Aufgabe der Kunst. Er kommt seiner Zeit nicht schmeichelnd entgegen; seine Besteller haben nach seiner Meinung vielmehr ihrerseits die Verpflichtung, ihm Arbeit zu geben. Er war ein persönlich schwer zu behandelnder Mann.

Seine Wirksamkeit ist zuerst mit Padua, dann seit 1460 mit Mantua verbunden. Von Mantua aus war er einmal in Verona und 1466 in Florenz, im folgenden Jahre malte er im Camposanto zu Pisa, viel später auch in Rom, sonst saß er im Gegensatze zu so vielen Malern seiner Zeit an seinem Wohnort fest und erwartete, daß seine Besteller zu ihm kamen. Wir betrachten Mantegna zuerst in Padua, dann in Mantua.

Padua hatte eine berühmte Universität, an der auch der Humanismus kräftig gepflegt wurde. Dort lebte ein eifriger Sammler antiker Kunstwerke, der sogar Griechenland bereist hatte, der nun als Gönner und Unternehmer Künstler an sich zog, sie in der Perspektive unterwies und unter seiner Aufsicht arbeiten ließ: Francesco Squarcione († 1474). Er bedeutet mehr durch diese Anregungen, die er einer nun entstehenden oberitalischen Malerschule gab, als durch seine eigenen Bilder. Denn nicht er hat die Kunst in Padua erweckt, sondern die Florentiner, die herüberkamen. Nach einer Urkunde hat Filippo Lippi schon 1434 im Santo Fresken gemalt. Man hat das — in so früher Zeit! — bezweifelt, aber wir kennen keinen anderen Maler dieses Namens als den berühmten. In den dreißiger Jahren war auch Paolo Uccello hier tätig, der sich durch die Behandlung des Perspektivischen einen Namen gemacht hatte. Und endlich arbeitete der große Realist Donatello hier jahrelang (S. 180). Das also sind die geistigen Urheber der Renaissance im Norden. — Bilder von Squarcione sind selten. Seine „Madonna aus dem Hause Lazzara" (Berlin; Abb. 217) zeigt in der Anordnung der Maria im Profil, in dem schreckhaft erregten Kinde, in den scharf ausgearbeiteten Formen den Einfluß Donatellos und eine mehr plastische als malerische Art, daneben aber in dem Beiwerk — dem

schön und kräftig gemalten Gehänge von Früchten und Blattzweigen und der Steinbrüstung, auf der ein einzelner Apfel liegt — Zutaten, die für die folgenden Maler (Mantegna, Crivelli) charakteristisch geworden sind. Wohin diese Kunst ohne neue geistige Zuflüsse führen konnte, sieht man an Squarciones Schülern, den Provinzialmalern Gregorio Schiavone und Marco Zoppo (von jedem ein Hauptbild in Berlin; Abb. 218). — Mantegna nahm bald eine andere, eigene Richtung. Squarciones Unterricht war für ihn gleichwohl sehr wichtig gewesen. Er war von Squarcione an Sohnes Statt angenommen und, erst zehnjährig, in die Rolle der Gilde von Padua eingetragen worden. Bald darnach kam Donatello, und er verließ Padua erst wieder, als Mantegna schon einige zwanzig Jahre alt war. Donatello also ist als sein eigentlicher Lehrmeister anzusehen. Von ihm hat Mantegna den Blick für das Charakteristische der Gegenstände und die scharfe Formausprägung. Mit ihm hat er gemein, daß ihm die Wahrheit über der Schönheit steht.



Abb. 217. Madonna, von Squarcione. Berlin.

Aber hat nicht Mantegna auch noch von einem Maler gelernt? In Padua lebte damals jahrelang der Ahnherr einer neuen venezianischen Malerschule, Jacopo Bellini, dessen Tochter Mantegna, ehe er später nach Mantua übersiedelte, zur Frau nahm. Von Jacopo besitzt der Louvre ein reiches, seit 1430 geführtes Skizzenbuch (ein zweites in London). Diese Zeichnungen aus der Mythologie und aus der heiligen Geschichte zeigen uns

lebendig aufgefaßte, scharf gezeichnete und originell gruppierte Figuren mit einer sehr hervortretenden, eigentümlichen, nicht schönen oder intimen, aber doch schon gestimmten Landschaft, die oft durch Architektur und zeitgeschichtliche Staffage belebt ist. Man hat hier bereits in einer Frühform das bekannte *Breitbild* der späteren venezianischen Schule vor sich. Es ist von vornherein anzunehmen, daß ein so eigenartiger Maler von einer dem Mantegna leicht zugänglichen Richtung auch wirklich auf ihn eingewirkt habe. Dazu kommt, daß frühe Bilder von Giovanni, dem Sohne Jacopos, einzelnen Bildern des etwa gleichaltrigen Mantegna zum verwechseln ähnlich sind. Ein Breitbild Giovannis: „Christus am Ölberg" in weiter Landschaft (London Nr. 726) beruht auf einer Skizze Jacopos (Brit. Museum Nr. 42) und galt früher als ein Werk Mantegnas. Ein „Christus am Ölberg", mit sehr häßlichen Typen, von Mantegna (London Nr. 1417, gemalt 1459) ist dem einige Jahre jüngeren Bilde Giovannis äußerlich sehr ähnlich. Aber die Figuren sind viel rücksichtsloser, und die Landschaft ist anders. Mantegna hat eben nicht den Sinn für Landschaft, der sich in Giovannis Bilde mit dem weit in die Ferne geführten Wolkenhimmel so schön ausdrückt. Und etwas so abschreckend häßliches, wie der verkürzte, von den Füßen her gesehene männliche Akt des Christus auf Mantegnas „Pietà" (Brera; Grisaille mit rosigen Fleischtönen) ist, würde kein Bellini gemacht haben.

Am besten ist Mantegna zu erkennen aus dem Hauptwerke seiner Paduaner Zeit, den *Fresken* in einer Familienkapelle der *Eremitani*, die dem h. Christoph und Jakobus dem älteren geweiht war und deshalb auf Grund eines Legats des letzten Familiengliedes mit Fresken aus dem Leben der beiden Heiligen ausgestattet wurde. Auf den beiden Seitenwänden, deren jede drei Streifen von je zwei Bildern fassen sollte, hatten ältere Schüler Squarciones links Geschichten des Jakobus, rechts solche des Christoph zu malen begonnen, und diese Darstellungen setzte Mantegna*) im Anfange

*) Links (Jakobus):
zwei Bilder von Pizzolo (?).
Jakobus tauft,
Jakobus vor dem Kaiser,
Gang zum Richtplatz,
Hinrichtung,
} von *Mantegna*.

Rechts (Christoph):
zwei Bilder von Zoppo (?).
Christoph predigend, von Ansuino.
Christoph das Christkind tragend, von Bono.
Hinrichtung
Wegschaffung des Leichnams,
} von *Mantegna*.

Neuere Meinungen über die obersten Bilderreihen, deren Ursprung unsicher ist, können hier nicht erörtert werden.



Abb. 218. Madonna mit Heiligen, von Zoppo. Berlin.

der fünfziger Jahre fort und hatte sie, ehe er nach Mantua übersiedelte, vollendet. Er überragt seine Arbeitsgenossen gleich im Anfange und schreitet dann zu immer neuen Aufgaben fort. Alles ist interessant, nichts erinnert an die hergebrachte Weise, wenn auch manches nicht an seinem Platze ist und das Problem für sich genommen werden will, so z. B. daß Mantegna auf der untersten Reihe der Jakobusbilder, die er — auf dieser Seite — zuletzt gemalt hat, plötzlich den Augenpunkt verändert, und wir vom Erdboden nichts erblicken, dagegen den vorne stehenden Gestalten unter die Fußsohlen sehen, mit deren Kanten sie aus dem Bildgrunde herausgetreten sind (Abb. 219). Die mittlere Reihe der Jakobusbilder, die doch

in Wirklichkeit höher über dem Beschauer ist und darum einen niedrigern Augenpunkt hätte haben sollen, hat Mantegna dagegen gerade besonders hoch genommen (wie auch seine Christophbilder rechts), so daß der Beschauer den ganzen Fußboden übersieht (Abb. 235)! Und nun plötzlich, unten, versucht



Abb. 219. Des Jakobus Gang zum Richtplatz, von Mantegna. Padua, Eremitani.

er zum erstenmal dieses neue Mittel der malerischen Illusion, die Ansicht „von unten nach oben", indem er den idealen Standpunkt des Beschauers aufgibt und dafür von dem wirklichen ausgeht, unbekümmert darum, daß dieser Standpunkt dann wieder in der Reihe darüber vermißt wird. Um den Bildern in ihrer ganzen großen Bedeutung für ihre Zeit gerecht zu werden, müssen wir zweierlei Bestandteile deutlich scheiden: was dem Künstler



Abb. 220. Thronende Madonna, von Mantegna. Verona, S. Zeno.

die Schule gab, was er also mit den Geringeren teilt, und seine eigene, besondere Art der Auffassung. Zu dem ersten gehören die antiken Gebäude mit dem reichen Flächenornament an den Pilastern, die antiken Krüge und sonstigen Geräte auf den Konsolenbrettern, die Reliefs an den Wänden. Das sah man alles bei Squarcione und man lernte es nachbilden, und in diesem plastischen Material fand Mantegna zuerst seine Art zu zeichnen und zu malen. Auch die strotzenden Fruchtkränze an der Decke mit den steingrauen Putten darin gehören noch in die Richtung der Schule, aber so lebendig und im Ausdruck individuell hat das doch kein Paduaner vor Mantegna gegeben. Darin ist ihm Donatello vorbildlich gewesen. Und nun kommt Mantegnas persönliches Eigentum: das Hinstellen der Figuren in den Raum und das Gehaben seiner Menschen zur Veranschaulichung des Vorgangs. Sie sind von dreierlei Art: Hauptpersonen in Idealkleidung, würdevoll der Handlung dienend, sodann Nebenfiguren, manchmal Kinder, in Zeittracht und wie zufällig, ohne Rücksicht auf höhere Komposition, hingestellt und nur durch ihre Erscheinung einzeln wirkend, endlich nackte Krieger oder weniger bekleidete Gestalten, die um der Form willen, — als Naturstudium,

als einzelnes Modell, als interessantes Kunststück der Perspektive — eingefügt zu sein scheinen. Wenn man auf alle die einzelnen Wirkungen und eigentümlich ergreifenden Schönheiten dieser sechs Fresken sieht, so wird man sagen dürfen, daß Mantegna sie durch keines seiner späteren Werke übertroffen hat. Sie gehören in dieselbe Zeit wie Filippos Fresken in Prato (S. 237). Sie gewähren im ganzen nicht die reine, ungestörte Harmonie des Florentiners, aber dafür ist das Einzelne in seiner Naturwahrheit noch überzeugender als bei irgend einem Florentiner, der nur Maler gewesen ist. Mantegna steht hier den Bildhauern näher und dem Umbrier Piero de' Franceschi (S. 303). Einige seiner Hauptgestalten könnte man sich als Statuen ausgeführt denken, und seine kleinen grauen Putten in den Fruchtgehängen halten eine ganz eigene, reizvolle Mitte inne zwischen leblosem Füllschmuck und Lebewesen, die teilnehmend eingreifen.



Abb. 221. Kardinal Scarampi, von Mantegna. Berlin.

Mehr zusammengedrängt finden wir den herben Reiz seiner Frühzeit in seinen auf das sorgfältigste in Tempera durchgeführten Tafelbildern. Das beste aus seiner ersten Periode ist ein dreiteiliges Altarwerk für S. Zeno in Verona (rechts hinter dem Hochaltar), in der Mitte eine Madonna mit Engeln (Abb. 220), auf den Seiten je vier männliche Heilige, auf ganz neue Art mit perspektivischer Verkürzung unter Pfeilerhallen gestellt. Die Predella, ebenfalls dreiteilig, befindet sich im Louvre („Christus am Kreuz") und in Tours: der „Ölberg" und die „Auferstehung", diese nach dem Fresko Pieros de' Franceschi im Stadtpalast zu Borgo S. Sepolcro, obwohl Mantegna sicher niemals dort gewesen ist. Das Bild wurde kurz ehe er aus Padua ging, vollendet, 1459, und zeigt ihn in allem, was er leisten konnte und was er wollte. Der strenge Aufbau in einer gut ge=

zeichneten Architektur gibt den Hauptpersonen die feierliche Haltung des Andachtbildes, innerhalb dessen sie um so weniger miteinander verkehren können, als jede wie auf den älteren venezianischen Tafelwerken in eine eigene Umrahmung eingeschlossen ist. Die Madonna ist ernst und streng, aber oben im Gebälke hängen wieder lachende Fruchtschnüre mit vergnügten, kurzgeschürzten Engelchen darin. Und unten an den Stufen des Thrones sind andere, langbekleidete, die an Donatello und Giovanni Bellini erinnern, emporgeklettert und entfalten da singend und musizierend einen großen Liebreiz. — Viel strenger als dieses Werk, ist der frühe „Lukasaltar" der Brera (1453), mit gotischer Umrahmung und Goldgrund. In die Zeit, als er Padua verließ, gehört auch sein einziges Bildnis in Tafelform, das kleine Brustbild mit dem feingeschnittenen Kopfe des bald sechzigjährigen, klugen Kardinals Scarampi — ein Mann von mächtigem Einfluß, die rechte Hand Eugens IV. — in rot und weißer Kardinalstracht, prächtig leuchtend und mit dem Ausdruck eines interessanten Moments durch die Kopfwendung nach dem Lichte hin (Berlin; Abb. 221). Auch der Sebastian (Wien; Abb. 222) vor einer reichgeschmückten, halbzerstörten Pilasterarchitektur ist wenigstens nicht viel später; das Nackte ist gut, aber ohne den weichen Reiz des Malerischen und auch ohne tiefere seelische Schönheit. Am Boden liegen antike Reliefstücke, zu beiden Seiten der Architektur geht der Blick auf Landschaft; am Pfeiler nennt sich der Künstler mit einer griechischen Inschrift. Alles macht den Eindruck des Studiums; die freie Inspiration fehlt. Der „Georg" in Venedig (Akademie), ebenfalls ein Hochbild, ist später. Er ist viel malerischer aufgefaßt, zwar auch ernst und streng, von höchst bestimmter Modellierung in einem grünlich grauen



Abb. 222. Sebastian, von Mantegna. Wien.

Farbenton, aber er hat dabei doch schon etwas von dem geheimnisvollen geistigen Ausdruck der älteren Venezianer.

In Mantua baut sich nun Mantegnas Kunst auf den von Padua aus geschaffenen Grundlagen breiter und mannigfaltiger auf innerhalb seines letzten reichlich vierzigjährigen Lebensabschnittes. Seit 1460 ist er schon für Mantua beschäftigt, 1466 siedelt er mit seiner ganzen Familie dahin über. — Neben Heiligenbildern treten antike Stoffe und Allegorien, sowie auch namentlich zeitgeschichtliche Darstellungen in den Vordergrund. Außerdem bemerken wir nun häufiger Züge einer weicheren Schönheit auf seinen religiösen Tafelbildern. Dabei bleiben die früheren Vorzüge der fein abgewogenen Komposition erhalten, wie in dem vortrefflichen Triptychon mit der „Anbetung der Könige" als Mittelbild aus dem Besitze der Gonzaga, und der um 1489 in Rom gemalten Madonna in einer Felslandschaft von wunderbar feiner Ausführung (beide in den Uffizien). Mantegna malte nicht schnell und immer sehr sorgfältig. Wir besitzen trotz seines langen Lebens von ihm nicht viel mehr als zusammen dreißig Werke! Daß er seine Kunst immer wieder in anderen, seinem Talente angemessenen Aufgaben entfalten konnte und seinen großen Stil auf heimatlichem Boden sich gesund und ruhig weiter entwickeln ließ, das verdankte er seinen neuen Landesherren, die für sein äußeres Auskommen Sorge trugen und seine vielseitige Begabung schätzten und zum Ruhme ihres Hauses verwendeten, denen er darum bei vielen persönlichen Wunderlichkeiten bis an sein Ende ergeben blieb.

Das Leben an diesem kleinen Hofe, geteilt zwischen ernsten politischen Sorgen und Strebungen und einer großartigen Pflege künstlerischer und wissenschaftlicher Interessen, ist einzig merkwürdig. Wir müssen uns mit einigen Gliedern der Familie, die hinfort in der italienischen Kunstgeschichte oft hervortreten, näher bekannt machen. Der fürstliche Ahnherr des Hauses war Gianfrancesco II., den Kaiser Sigismund 1432 zum Markgrafen gemacht hatte. Als Kapitän von Mantua und kaiserlicher Vikar war er schon, in gerader Linie, der fünfte Gonzaga. Sein Vater Gianfrancesco I. († 1407) hatte an die alte befestigte Residenz, die Corte Vecchia, das in der Kunstgeschichte viel genannte Castello di Corte (Abb. 216) angebaut. Dessen Urgroßvater Lodovico I. war nach dem Sturze der Volksherrschaft 1328 Kapitän geworden. Gianfrancescos II. Gemahlin Paola Malatesta war zuletzt körperlich ganz verkümmert durch ein tiefes organisches Leiden, auf das man noch die Deformitäten einzelner viel späterer Familienglieder zurück=

führen wollte. Diesem Ehebunde entstammten neun Kinder, darunter Lodovico III., sechster Gonzaga, der 1444 als zweiter Markgraf seinem Vater nachfolgte und darum bisweilen unrichtig als Lodovico II. bezeichnet wird. Barbara von Brandenburg, die später seine Gemahlin wurde, war als zehnjähriges Kind an seinen Hof gekommen und blieb daselbst ununterbrochen bis zu ihrer Vermählung, die stattfand, als sie sechzehn Jahre alt war, eine gesunde, kluge, haushälterische und tatkräftige Frau, die die Zukunft ihrer jüngeren Söhne durch kleine Herrschaften, die sie in ihrem Lande errichtete, zu sichern bestrebt war. Lodovico war ein geachteter Kriegsmann, dem es nicht leicht gemacht war, das aufblühende Glück seines Hauses durch die Stürme der Zeit hindurchzuführen. Zwischen Venedig und dem Kirchenstaat mit seinem Ländchen gelegen und von beiden Seiten gleichermaßen bedroht, suchte er Anschluß an Mailand, und zwei seiner Töchter, die dem Thronfolger versprochen und nachher von diesem zurückgewiesen wurden, mußten der Politik auf traurige Weise geopfert werden. Lodovicos rauhe Soldatennatur war zugleich allen Äußerungen einer höheren Kultur eifrig zugewandt. Von Vittorino da Feltre erzogen, war er mit Leon Battista Alberti, dem schon sein Vater seine Gunst geschenkt hatte, befreundet (S. 151) und zog den großen Vittore Pisano sowie die Humanisten Poliziano und Filelfo an seinen Hof. Er berief auch zuerst Mantegna zu sich, der also in Mantua einen gepflegten Boden fand. Lodovico hatte aus seiner Ehe mit Barbara neun lebende Kinder (ursprünglich waren es eilf). Sein Erstgeborener war Federigo I., seit 1478 dritter Markgraf und seit 1463 mit Margarete von Baiern vermählt. Lange hatte er sich dieser Verbindung, die der Vater wünschte, widersetzt und hatte von Mantua flüchten müssen. Seine Mutter, die Brandenburgerin, hatte den Streit zwischen Vater und Sohn nicht schlichten können, der dann endlich mit der Heirat von 1463 sein Ende nahm. Federigo regierte nur kurz (1478—84), länger dagegen Gianfrancesco III., der vierte Markgraf (1484—1519), das älteste von sechs Kindern, Mantegnas dritter Landesherr, der ein bewegtes und wechselvolles Leben führen mußte. — Das alles tritt uns lebendig in Mantegnas Werken entgegen, in denen wir die Geschichte des Hauses deutlich verfolgen können. Wir beginnen mit den älteren Bildern aus der Regierungszeit Lodovicos, um dann, ebenfalls durch Mantegna, zu Gianfrancesco und seiner Gemahlin Isabella geführt zu werden.

Bald nachdem Mantegna nach Mantua übergesiedelt war, mußte er für Lodovico einen Saal im Castello di Corte mit Fresken schmücken, die

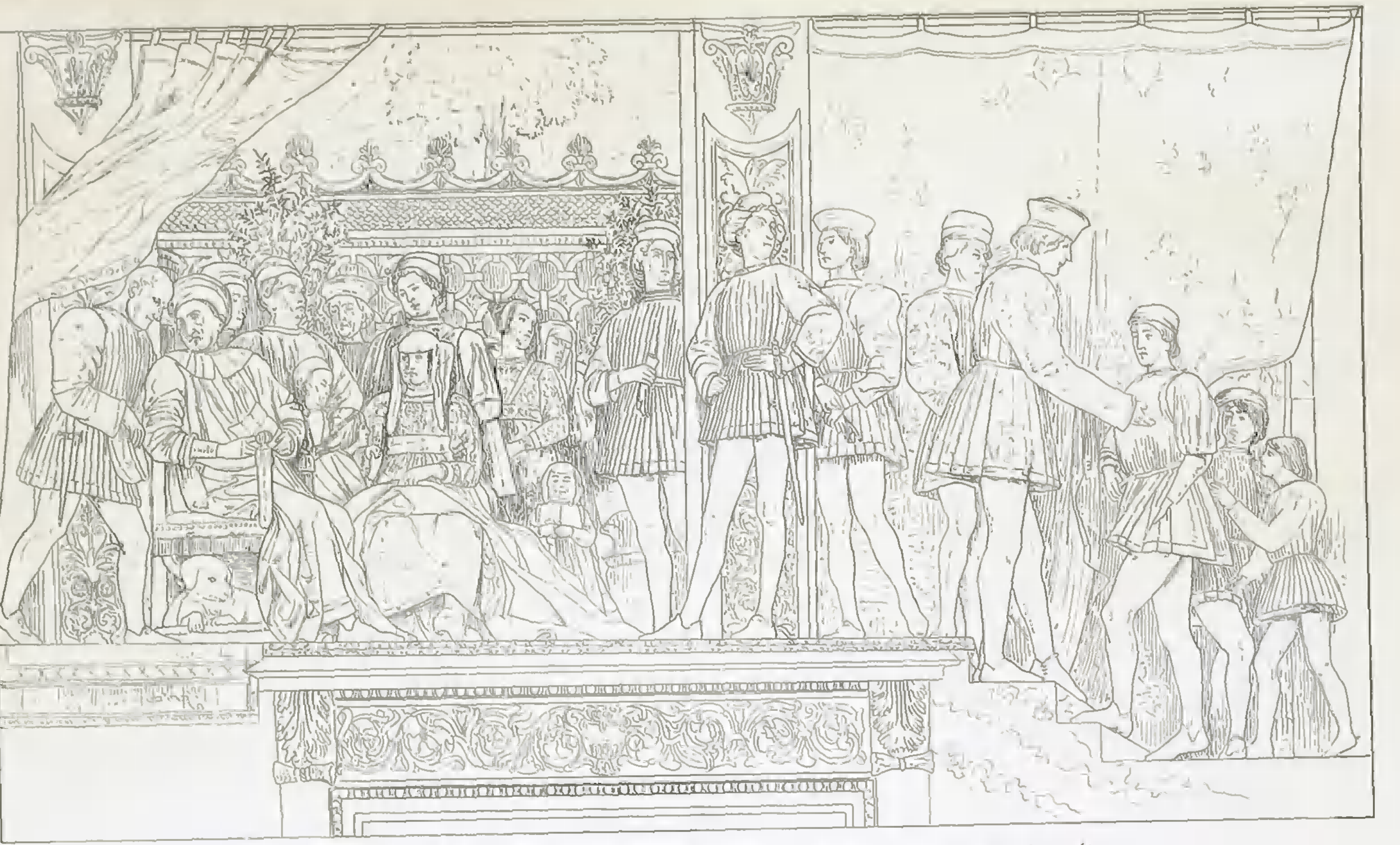


Abb. 223. Familie der Gonzaga, von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi (Kaminwand).



Abb. 224. Ausschnitt aus dem Familienbilde der Gonzaga, von Mantegna (zu Abb. 223).

1474 vollendet waren. Die Wände sind durch eine architektonische Scheinmalerei mit aufgehängten Teppichen eingeteilt. Zwei von diesen öffnen sich auf bildliche Darstellungen; außerdem ist nur noch die Decke figürlich bemalt. Nach Lodovicos Tode hatten für Federigo diese Räume kein Interesse, und Gianfrancesco bewohnte für gewöhnlich diesen Teil des Palastes gar nicht mehr. Die Sala dipinta, wie sie in den Tagen ihres Glanzes hieß, wurde später als Gefängnis und dann als Archiv benutzt und verkam; jetzt sind die Bilder der Camera degli sposi, soweit es möglich war, wiederhergestellt. Am wenigsten konnte das bei dem Hauptbilde gelingen, aber die Komposition und großenteils auch die Zeichnung sind doch geblieben. Es nimmt eine ganze Wand ein und stellt die Familie im häuslichen Beisammensein (in einer Ecke stand das Ehebett) so natürlich dar, wie es der Künstler nur durch geschickte Raumanpassung und allerlei brillante Täuschungen fertig bringen konnte (Abb. 223). In den unteren Rand des Bildes schneidet der Sockel des in der Mitte gelegenen Kamins ein. Links

davon bildet ein an einer Stange laufender, ganz zurückgezogener Vorhang den Abschluß gegen das gedachte Innere der Gemächer; auf einer Gartenterrasse sitzen der Markgraf und seine Gemahlin, er im Halbprofil, sie ganz von vorn genommen (Abb. 224). Sie sind umgeben von Hofleuten und einem Teile ihrer Kinder, die sämtlich stehen. Man erkennt die Söhne. Federigo, der Thronfolger, empfängt rechts vom Kamin Gäste, die den Treppenaufgang heraufkommen. Dazwischen stehen die anderen Brüder, darunter Rodolfo, der in der Schlacht am Taro (1495) fiel; er ist stolz herausfordernd vor den Pfeiler getreten und setzt den Fuß auf den Kamin, ein vorzüglicher Kunstgriff des Malers! — Das ist ein glänzendes, unmittelbar dem Leben entnommenes Repräsentationsbild. Erst zweihundert Jahre später malten so etwas die Holländer. Bei den Florentinern versteckte sich das Zeitgeschichtliche noch entweder anspielend hinter das Historische des Hauptgegenstandes, oder es trat als Zuschauerelement bescheiden auf die Seite. Mantegna, der große Realist, ist hier der Schöpfer einer selbständigen Gattung. Die außerordentliche, dramatische Bewegtheit hat frühere Betrachter veranlaßt, in der Gruppe einen besonders bedeutungsvollen Vorgang zu suchen; sie dachten an die Versöhnung des Markgrafen mit seinem Erstgeborenen nach längerem Zerwürfnis. Aber es wäre doch keine schöne Erinnerung für die Beteiligten gewesen, hätte man das Ereignis zehn Jahre später, wo außerdem die Lebensalter der Dargestellten nicht mehr stimmten, zu einem Denkmal des Hauses gestalten wollen.

An der Türwand halten über der Türe Amoretten einen Schild mit einer Inschrift, die den Abschluß 1474 angibt (Abb. 225). Rechts davon sehen wir auf einem Bilde wieder den Markgrafen, aber diesmal in einer Landschaft, die ein Idealbild von Rom gibt. Vor ihm steht sein zweiter Sohn, der Kardinal Francesco, der im August 1472 von Rom kam und von dem Vater eingeholt in Mantua einzog. Dieser Vorgang ist hier dargestellt. Der Kardinal hält den jüngsten Bruder, den Protonotar und späteren Bischof von Mantua, damals vierzehn Jahre alt, an der Hand. Auf diesen treten zwei kleinere Knaben, die beiden ältesten Söhne des Thronfolgers, zu; der eine ist der spätere Markgraf Gianfrancesco III., der andere, Sigismondo, nachmals Kardinal, gibt seinem fürstlichen Oheim die Hand. Rings umher stehen viele Herren des Hofes. Alle, außer den beiden Geistlichen, sind in die vornehme weltliche Zeittracht gekleidet, in kurze, gestickte Röcke und enganliegende Beinkleider, und wie zu einem Ausgange versammelt, oder bei einer Unterhaltung im Garten begriffen. Ganz rechts steht der

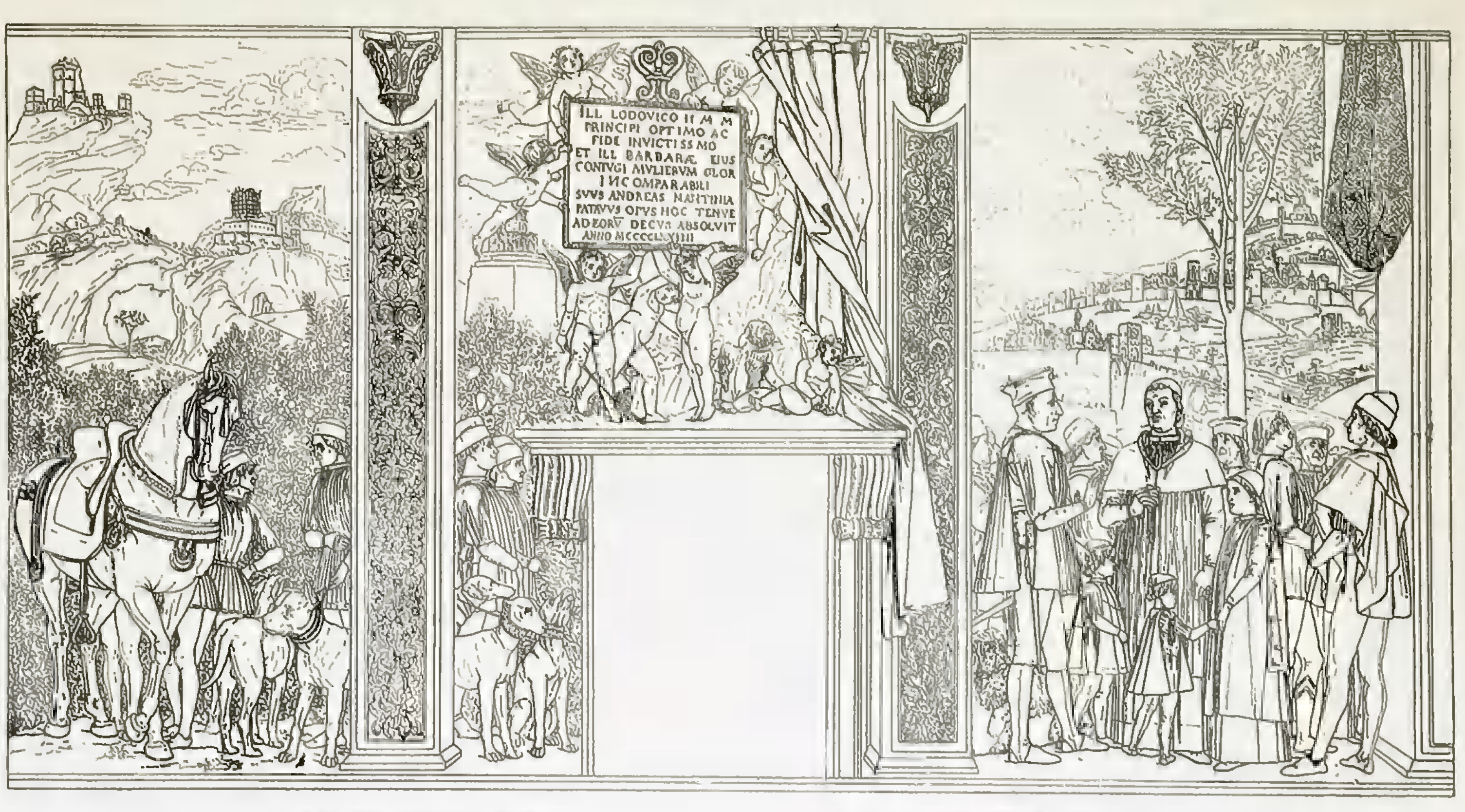


Abb. 226. Familie der Gonzaga, von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi (Türwand).



Abb. 226. Teilstück des Deckenfreskos von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi.

Thronfolger Federigo. — Links von der Tür stehen Herren des Gefolges und Diener mit einem Pferde und riesigen Doggen in schöner Landschaft und warten auf den Markgrafen.

Die Decke bemalte Andrea grau in grau mit mythologischen Szenen und den Porträts römischer Kaiser, was alles wie Stuckrelief wirkt. In der Mitte aber ließ er den berühmten runden Ausschnitt, durch den der blaue Himmel in das Zimmer hernieder sieht. Auf einer Balustrade, die die Öffnung umgibt, sitzt ein Pfau. Frauen, darunter eine Mohrin, lehnen sich über die Brüstung und sehen in den Saal — wahrscheinlich haben sie einen allegorischen Sinn — und kleine nackte Flügelknaben machen sich darauf spielend und sich schaukelnd zu schaffen (Abb. 226). Die Decke ist also nicht mehr, wie früher, Malgrund zur Aufnahme von Bildern, sondern die Unterlage für eine optische Täuschung. Ein Plafond, dessen Bestandteile als Skulptur gedacht sind, wird gemalt, und dazu scheinbar lebende Figuren so, wie sie, wenn sie wirklich oben wären, von unten her erscheinen müßten. Dies di sotto in sù, das später allgemeine Prinzip aller Deckenmalerei, sehen wir gleichzeitig Melozzo da Forli in Rom anwenden (S. 336).

Bilder Mantegnas, die wir der kurzen Regierungszeit Federigos mit Sicherheit zuweisen könnten, sind nicht erhalten. Desto reichlicher beschäftigte sein Sohn den Künstler. Gianfrancesco III. (1484—1519) war bei seines Vaters Tode achtzehn Jahre alt und seit vier Jahren mit der erst zehnjährigen Isabella von Este versprochen. Die Verbindung hatte politische

Gründe. Die benachbarten Fürstentümer Mantua und Ferrara wollten sich gegen Venedig und das Papsttum schützen und fester vereinigen. Der Antrag war von Gianfrancescos Vater ausgegangen. Im Jahre 1490 kam die nunmehr sechzehnjährige Prinzessin mit fünfzig Schiffen den Po heraufgefahren, und die Hochzeit in Mantua dauerte acht Tage. Das Unternehmen ging in jeder Hinsicht, auch für das Glück der Familie, gut aus. Isabella war praktisch, klug und zugleich sehr gebildet. Sie kam aus einem noch feineren und noch reicher geschmückten häuslichen Leben und konnte ihrem für die Freuden eines höheren gesellschaftlichen Daseins empfänglichen Gemahl vieles bringen. Auch an seiner Politik nahm sie mit Einsicht teil. Sie übersah ihren Gatten, und er vertraute ihr. So vertrat sie ihn, wenn er im Kriege draußen war, daheim in guten und bösen Tagen und machte auch seine Schwenkungen, z. B. den Frontwechsel gegen Frankreich, verständnisvoll mit. Ihr Einfluß war bedeutend, aber er scheint nirgend nachteilige Folgen gehabt zu haben. Damals, als Isabella gekommen war, waren noch leichte Tage und ein glänzendes Leben. Gianfrancesco hatte für ein neues Schloß vor dem Tore Pusterla, den palazzo nuovo di San Sebastiano, vor fünf Jahren bei Mantegna Wandbilder bestellt und wartete sehnlich auf ihre Vollendung, denn sie sollten etwas ganz besonderes werden. Endlich 1492 waren sie fertig. Es sind die neun als Wandbekleidung gedachten Kartons mit dem in Leimfarbe gemalten Triumphzuge Cäsars, die später mit der mantuanischen Sammlung in den Besitz Karls I. von England kamen (jetzt in Hamptoncourt). Sie sind wundervoll erfunden und energisch gezeichnet und berechnet auf einen tiefen Standpunkt des Beschauers. Reliefartig zieht der lange Zug ohne Tiefe an dem Betrachtenden vorüber, ein Bild stolzer, rauschender Pracht und zugleich von strenger Formschönheit. Man begreift wohl, wie das ein Gegenstand des Wohlgefallens sein konnte für diesen kleinen Hof, wo man die Waffen und die Kultur des klassischen Altertums in gleicher Weise liebte. Aber es wäre heute verkehrt geurteilt, wollten wir darin die folgerichtig entwickelte Vollendung des Mantegnaschen Stils finden. Wie sich in dem Beiwerk und im Kostüm das Antike übermächtig hervordrängt, so ist auch die Formgebung bei Menschen und Tieren beherrscht von einer dem Altertum entnommenen und dann streng persönlich weitergebildeten Stilisierung, so daß schließlich die Archäologie den Sieg davongetragen hat über die Natur (Abb. 227). Wir bekommen hier schon einen Vorgeschmack des 16. Jahrhunderts, wo Giulio Romano, der ja auch in Mantua wirkte, in dieser Weise weiter erfand und komponierte. Mantegnas



Abb. 227. Aus der Folge von Zeichnungen Mantegnas zum Triumphzuge Cäsars. Kensington.

größere Kraft und Natürlichkeit darf nicht täuschen über die nicht in erster Linie auf die Natur gebaute Eigenart dieses glänzenden Wandschmuckes.

Bald gab auch die junge Markgräfin dem Künstler ihre Aufträge. Er hatte schon, als sie noch in Ferrara war, für ihre Mutter, Lianora von Aragon, 1485 eine Madonna mit einigen anderen Figuren gemalt, vielleicht die flaue „Heilige Familie“ aus der Sammlung Eastlakes in Dresden. Aber Isabella hatte ihre eigenen Gedanken, die sie dem Meister nun brieflich entwickelte. Sie erfand die Gegenstände, die er nach ihren sehr genauen Angaben zu gestalten und anzuordnen hatte. Aus diesem Zusammenwirken sind zwei gleichförmige Breitbilder hervorgegangen, die 1493 in Arbeit und 1497 fertig waren (im Louvre). Die „Austreibung der Laster“, welche



Abb. 228. Der Parnaß, von Mantegna. Louvre.

Venus anführt, durch Minerva, Diana und Tugenden, ist eine durch Beischriften erläuterte Allegorie mit kräftigen, antikisierenden Figuren in einer Gartenlandschaft. Für die Wunderlichkeiten im einzelnen ist eher das Programm als der Künstler verantwortlich zu machen, und dieses Bild sowohl wie sein Gegenstück zeigt uns, daß, so ertragreich und interessant auch eines Mantegna Kunst immer und überall ist, doch innerlich freie Schöpfungen auf solchen Wegen nicht zustande kommen. Der Parnaß (Abb. 228) steht künstlerisch höher. Der Musentanz unten ist hart, aber nicht ohne Schönheit, die Luftperspektive sehr gut, wunderlich dagegen der gewaltige Pegasus mit seinem langen Bart in der Ecke rechts, an den sich Merkur gelehnt hat. Oben in einer Laube stehen Mars und Venus. Deren Gatte Vulkan führt von seiner Höhle aus gegen Amor ein kleines Spiel auf. Wie das obere Reich mit dem unteren zusammenhängt, wissen heute die gelehrtesten Leute nicht mehr zu sagen. Wir können uns wohl noch hineindenken in die Zeit,

wo man zu Gegenständen, die man sich erdacht hatte, in solchen Bildern die gleichgestimmte Sprache wiedergefunden zu haben meinte, und aus solchem Nachempfinden verstehen wir dann auch wohl noch manches allzu beredte Lob. Aber eine Harmonie des Ausdrucks, die jeder anderen Zeit ohne weiteres zum Bewußtsein kommen könnte, hat Mantegna nicht herstellen können. Philologische Liebhaber, die das Antikisieren der modernen Kunst als Gewinn anrechnen, müssen natürlich anders urteilen.

Die Formen, mit denen Mantegna in diesen Bildern und in dem „Triumphzuge Cäsars“ arbeitet, können wir in ihren unleugbaren Vorzügen besser schätzen, wenn sie nicht die Aufgabe haben, einer Illusion zu dienen, die sie doch nicht hervorbringen können, nämlich abgesondert von der Farbe, im Kupferstich. Sind auch vielleicht die Anfänge des italienischen Kupferstichs nicht in Oberitalien zu suchen, wo er sich in der Folge besonders reich entwickelt hat, so ist gleichwohl Mantegna der erste hervorragende italienische Kupferstecher (mit im ganzen 23 Blättern von verschiedener Güte, wovon ihm persönlich vielleicht nur das Beste gehört). Die bessere seiner zwei „Grablegungen“, ein Breitbild mit zehn Figuren, ist eine ergreifende Komposition von der Kraft eines Donatello (Abb. 234). Technisch beherrscht der Künstler die Mittel auf das vollkommenste. Er erreicht Helldunkel und bringt außerdem, durch dünne Strichlagen für die Halbschatten nahe am weißen Licht, noch einen reizenden Lüster zur Charakterisierung von Seide, Holzmaser, Wasser und dergleichen hervor. Die meisten seiner Stiche gehören dem Stoffgebiete der Antike an. Sechs Blätter beziehen sich auf den „Triumph Cäsars“; sie entsprechen nicht ganz den Kartons, auf einem der zwei besten (B. 11) findet sich sogar ein ganz neuer Entwurf. Zwei zu einer Komposition gehörende Breitblätter (B. 18. 17) zeigen uns prächtig bewegte Kämpfe von Meergöttern, strahlend in einem Glanze, wie ihn nur der Stichel hervorbringen kann. Ein häßliches Weib mit einer Schrifttafel (invidia) hetzt diese Seekentauren oder Fischkentauren gegeneinander, und Neptun, der sie beschwichtigen könnte, steht als Statue teilnahmlos abgewandt (Abb. 229). Man hat hier die Ichthyophagen Diodors, nach einer Übersetzung von Poggio, wiederfinden wollen, und diese friedfertigen Geschöpfe soll Mantegna aus eigener Erfindung in Aufruhr und Bewegung gebracht haben. Seine Phantasie tat jedenfalls das Beste an der Sache, wenn sie wirklich jener Anregung bedurft haben sollte. Zwei andere Blätter enthalten „Herkulestaten“, zwei „Bacchanale“ usw. Mantegna bedient sich also hier des Stichels nicht etwa zum Kopieren seiner Gemälde, sondern um als „Malerstecher“ für diese



Abb. 229. Tritonenkampf. Nach dem Stich von Mantegna (B. 18).

Technik besonders geeignete Gegenstände, abgeändert oder auch ganz neu erfunden, charakteristisch in den Formen und wirksam durch Helldunkel darzustellen. Dürer hat zwei dieser Stiche kopiert, und Rubens hat für seine Bacchanalien aus den entsprechenden Blättern Mantegnas manche Anregung gewonnen.

Jene beiden mythologischen Bilder im Louvre waren für Isabellas „Studio" im Castello di Corte bestimmt. Dort hatte nämlich ihr Gemahl ihr einige nicht mehr erhaltene Räume eingerichtet, unweit der Camera degli Sposi. Außerdem hatte sie aber auch, mindestens schon seit 1505, für ihre Sammlungen und ihre Bibliothek, im Erdgeschoß des noch älteren Palazzo Bonaccolsi (so benannt nach seinem Erbauer, der seit 1299 Kapitän war) in der Corte Vecchia ihre „Grotta", neben der berühmten Waffensammlung ihres Gemahls; eine Inschrift in guten Buchstaben von 1522 am Fries eines leidlich erhaltenen Säulenhofes zeigt uns noch ihren Namen. In diese Parterreräume müssen demnächst die Bilder Mantegnas hinübergebracht worden sein, sowie das Peruginos (S. 322) und die bald bei Lorenzo Costa bestellten zwei, endlich zwei weitere von Correggio. Alle sieben befanden sich

noch lange nach Isabellas Tode laut Inventar von 1542 nelo studio, che è in corte vecchia appresso la grotta. Zuletzt als Witwe bezog sie 1520 mit einem Teil ihrer Kunstschätze ein drittes Quartier, das ihr Sohn ihr im piano nobile der Corte Vecchia einrichtete: ein Vorzimmer mit Licht von der Hofseite und drei kleine Kabinette mit herrlicher Aussicht auf den See,



Abb. 230. Ein Zimmer Isabellas in der Corte Vecchia zu Mantua.

die „Camerini" des „Paradiso". Zwei von diesen Zimmern haben noch reichen dekorativen Schmuck in Marmor, Stuck und Intarsien: eine wundervoll gearbeitete Marmortür mit Reliefmedaillons, sowie Decken, die eine gewölbt in Stuck (Abb. 230), die andere aus Holz geschnitzt und flach, beide mit Isabellas Namen, ihrem Wahlspruch nec spe nec metu, den musikalischen Noten ihres Wappens und der noch nicht sicher erklärten Zahl XXVII. Die Plünderung

der Kaiserlichen im Juli 1630, die Mantua zu einer toten Stadt machte, hat auch diese Stätte traurig verwüstet. Man hat sie notdürftig wiederhergestellt (ein Modell in natürlicher Größe befindet sich im Southkensingtonmuseum), aber jene sieben Lieblingsbilder Isabellas haben niemals zu der Ausstattung



Abb. 231. Isabella von Este, von Rubens nach Tizians Original. Wien.

dieser Räume gehört. Hier lebte die geistreiche Frau noch fast zwanzig Jahre. Wir werden ihr noch öfter, bei Gelegenheit Lionardos, Tizians, Correggios und Giulio Romanos wieder begegnen, kehren aber jetzt zu ihren früheren Jahren zurück, als Mantegna für sie malte.*)

*) Mit den eigenen Bildnissen der bedeutenden Frau hat es eine merkwürdige Bewandtnis. Lionardo sollte sie malen; wir kommen darauf bei seinen Werken. Ein

Damals, seit 1494, war Gianfrancesco Generalkapitän der großen Liga, zu der alle Mächte gegen Frankreich zusammengetreten waren. Er liebte das Kriegshandwerk ebenso wie sein Großvater. Seine Waffensammlung war nächst der der Republik Venedig die schönste in Italien. In seinem Marstalle standen 150 edle Hengste, woraus er den Fürsten Geschenke machte. Wenn er von den Kriegsfahrten ausruhte, liebte er es, sich daheim mit Glanz und Luxus zu umgeben. Die venezianischen Gesandten können sich nicht genug darüber wundern, daß der Kriegsmann, während er ihnen Audienz erteilt, sich von seinen Dienern Kühlung zufächern läßt. Sein Porträt zeigt uns Mantegnas Madonna della Vittoria (Louvre), die der Markgraf in Erfüllung eines Gelübdes als „Sieger am Taro" 1496 stiftete. Allerdings hatte er mit großer Übermacht und nur mit Not das Feld behauptet; ein Sieg war die Schlacht am Taro nur für die verklärende Kunst. Auf dem herrlichen Bilde sitzt die Madonna als Mutter des Erbarmens und umfängt mit ihrem Mantel rechts Elisabeth und den kleinen Johannes, links den in voller Rüstung barhäuptig vor ihr knieenden Gianfrancesco, über den sie schützend ihre Rechte streckt (Abb. 232). Der Markgraf ist ganz ins Profil gestellt und höchst ausdrucksvoll aufgefaßt. Das Gesicht, nicht mehr glattrasiert wie bei dem älteren Geschlecht der Renaissancefürsten, sondern bärtig nach spanischer und französischer Sitte, ist energisch und rauh; die Gonzagen waren starkknochig und keineswegs schön von Angesicht. Daß die Züge hier trotzdem noch idealisiert sind, zeigen uns die Profilköpfe seiner Medaillen und die abschreckend häßliche Terrakottabüste eines unbekannten Meisters (Mantua, Stadtmuseum). So nähert sich denn

---

1508 in Mantua von Lorenzo Costa gemaltes Bildnis ist verschwunden. Tizian hat sie gemalt und zwar öfter. Aber das berühmteste dieser Porträts in blauem Kleid und schwarzem Pelzmantel mit Spitzen und Diamanten (Wien Nr. 505) stellt die etwa Dreißigjährige dar, also in den ersten Jahren nach 1500. Damals war aber Tizian noch garnicht am Hofe zu Mantua bekannt; erst seit 1516 verkehrte er bei Alfons I. von Ferrara, und er ist wahrscheinlich erst durch ihn bei der Schwester eingeführt worden. Das Wiener Bild muß viel später gemalt worden sein, und zwar nicht nach dem Leben, sondern nach einer Vorlage (nach einer solchen malte sie z. B. 1511 in Bologna Francesco Francia), die die Markgräfin jung darstellte, wodurch sich auch der leblose Ausdruck des Gesichts und der Hände auf dem Wiener Bilde erklärt. Dies Bild hat Rubens 1604 kopiert; der Stich darnach ist erhalten. — Rubens kopierte aber noch ein zweites Porträt Tizians (Wien), auf dem die Markgräfin älter und nur im Kleide ohne Mantel dargestellt ist (Abb. 231). Tizians Original ist verloren; es kann nach dem Leben und, nach dem Alter der Dargestellten (geb. 1474) auf der Kopie zu schließen, noch bis 1530 gemalt worden sein.



Abb. 232. Madonna della Vittoria, von Mantegna. Louvre.

das Bild des Markgrafen auf der Madonnentafel einer freien Erfindung und macht auf uns etwa den Eindruck eines heiligen Georgs. Der verzückte Blick zur Madonna hinauf kommt um diese Zeit noch nicht oft vor. Die Hauptgruppe ist eingefaßt von vier kriegerischen Heiligen, und der Thron, mit Reliefs und glänzenden Steinen verziert, steht unter einem Baldachin, dessen Frucht- und Blumengehänge den Blick auf den blauen Himmel leiten. Vielleicht ist dies das wirkungsvollste Tafelbild Mantegnas. Es zeigt ganz anders, als die antikisierenden Bilder derselben Periode, des Künstlers eigentliche Stärke, die in der Verbindung des Zeitgeschichtlichen mit einer allgemeinen, sich immer mehr abklärenden Schönheit liegt.



Abb. 233. Heilige Familie, von Mantegna. London, Sammlung Mond.

Andere Bilder geben die Schönheit ohne das Zeitgeschichtliche. So die vor einem Orangengebüsch auf dem Thron sitzende „Madonna mit Johannes und Magdalena“ (London), die groß aufgefaßte „Madonna der Cosa Tribulzi“ in Mailand, auf Wolken thronend über vier Heiligen (1497). Oder die wunderbar poetische kleine Heilige Familie (nun, mit so vielem anderen von Moses Mond in London zusammengekauft), wo das Christkind und der kleine Johannes auf einem Brunnenrand abgebildet sind (Abb. 233). Den ganzen Hintergrund nimmt wieder eine Fruchthecke ein. Davor sitzt Maria im Profil, an einer Blume riechend, als hätte Mantegna die Stimmung eines altertümlichen griechischen Reliefs wiedergeben wollen. Der größere Teil ihres Körpers ist durch den Bildrand abgeschnitten, vom Joseph nur der Kopf sichtbar.

Auf dem Ganzen liegt ein zarter Schimmer, wie man ihn Mantegna nicht zuzutrauen pflegt, wenn man an die strengen Züge zurückdenkt, von denen er ausgegangen ist. Aber die Bestimmtheit der Zeichnung und die scharfe, niemals ermüdende Auffassung eines festen Typus findet man auch hier wieder, und auf solchem Gegensatz beruht gerade der einzige Reiz dieser und anderer Bilder seiner reifen Zeit.

Mantegna vertritt für sich, mit seiner Person eine ganze Richtung, die des Charakters, wie es Morelli gut ausgedrückt hat. Er steht Signorelli



Abb. 234. Grablegung. Nach dem Stich von Mantegna (B. 3).

näher als den Florentinern, ist aber noch vielseitiger als jener, auch wohl in den Einzelheiten tiefer, kurz origineller. Bezeichnend für ihn ist auch, daß er immer bei der Tempera blieb; sie reichte ihm für seine Formensprache aus. Und wie verschieden handhabt er sie! Von ihrer Leuchtkraft gibt seine Madonna von S. Zeno in Verona einen unvergeßlichen Eindruck. Weiche Modellierung, duftige Abtönung suchte er nicht. Seine Gewänder sind dick, seine Falten kräftig und unbiegsam. Er behielt immer etwas von der Art der Bildhauer an sich. Ganze plastische Bestandteile, Nachahmung von Stuck, Malerei grau in grau an Nebenfiguren. Endlich in seiner Farbe neben bunten, kräftigen Lokaltönen ein allgemeines Silbergrau. Immer ist das

Malerische bei ihm nicht das Grundlegende, sondern es ergibt sich erst nach dem Charakteristischen nebenher.

Als er starb, wirkten längst Lionardo und Michelangelo, und der junge Raffael trat eben als selbständiger Künstler ins Leben. Mantegna wird von ihnen nicht berührt. Er ist durchaus Quattrocentist.



Abb. 235. Jakobus vor dem Kaiser, von Mantegna. Padua, Eremitani.



Abb. 236. Das alte Schloß, Castello Rosso, in Ferrara.

2. Ferrara und Bologna.

Vittore Pisano und die Ferraresen. Francesco Francia.

Als ein Gebiet für sich betrachtet, könnte die Malerei von Ferrara, neben so vielem größeren in der italienischen Kunst, kein erhebliches Interesse beanspruchen. Denn sie hat schließlich nicht die Vollendung gefunden, um deren willen man sie ebenbürtig neben die anderen bedeutenderen Schulen Italiens stellen könnte. Darum gewinnt sie auch als ablaufender Prozeß selbst in ihren bemerkenswertesten Ausläufern, einem Garofalo oder Dosso Dossi, im Zeitalter Michelangelos und Raffaels nicht mehr unsere volle Teilnahme. Aber am Anfange der italienischen Kunstgeschichte hat sie zu deren Entwickelung einige sehr wesentliche Züge beigesteuert, die durch ihren offenliegenden Zusammenhang mit der Natur des Landes und mit dem Leben der damaligen Gesellschaft noch besonders unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken. Was die Schule von Ferrara in ihrem kurzen Jugendleben erstrebt hat, das ist wenigstens für die anderen Schulen nicht verloren gegangen. Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir ihr gerecht zu werden suchen.

Was Ferrara im 15. und 16. Jahrhundert in Kunst und Industrie, in Literatur und Wissenschaft erreicht hat, verdankt es nach dem bekannten Worte Goethes seinen Fürsten, den Markgrafen, später Herzogen aus dem Hause Este. In den aufeinander folgenden Generationen dieser Familie liegen große Herrschertugenden und die schlimmsten Laster des Privatlebens nahe beieinander. Talent und feiner Kunstsinn und eine wirkliche Begeisterung für hohe Kulturaufgaben betätigen sich glänzend bei vielen Gelegenheiten und wechseln ab mit abschreckenden Ausbrüchen häßlicher Leidenschaft und mit grausamen Taten einer kalten, teuflischen Berechnung.

Die Stadt Ferrara liegt in einer fruchtbaren, ebenen, langweiligen Landschaft ohne malerische Reize. Keine Marmorbrüche oder metallreichen Berge konnten hier das einheimische Handwerk für die Aufgaben einer Plastik vorbereiten. Selbst der Haustein fehlte, und die Architektur war auf Backstein angewiesen. Im Volkstum lagen auch keine Keime zu einer landschaftlichen Poesie, in der sich anderwärts in Italien ein kleines nationales Sonderleben anzukündigen pflegt. Man bebaute den fruchtbaren Boden, zog Kanäle und Dämme, stellte Handelswege her und war auch sonst auf Mehrung des Wohlstandes bedacht. Der Weg der weiteren Entwickelung wies nach Venedig und den oberitalienischen Städten, südwärts nach den Städten der Romagna und nach Bologna. Von Toskana und Umbrien war man durch Gebirge getrennt. Allmählich kam höhere Kultur durch künstliche Pflege, und diese gehörte, wie auch anderwärts in Italien, mit zu den Mitteln der Politik des herrschenden Hauses. Die bedrohte Lage des kleinen Staates forderte Festungen und Soldaten, und dazu bedurfte es wohlhabender Bürger, aber auch einer einträglichen Finanzpolitik, mit der sich äußerer Glanz in einer etwas edleren Form durchaus vertrug. Die Kunst wird hier mit Bedacht ins Leben gerufen, und die Art, wie das in den einzelnen Fällen geschieht, interessiert uns als Geschichtszeugnis manchmal mehr als das betreffende Kunstwerk selbst.

Seit 1329 waren die Markgrafen von Este päpstliche Vikare von Ferrara. Der Markgraf Niccolò II. hatte (seit 1385) das feste Schloß, das Castello rosso, aus roten Backsteinen gebaut, eine der imposantesten alten Zwingburgen, die Italien hat (Abb. 236). Sein Bruder Albert gründete 1391 die Universität. Dessen natürlicher Sohn Niccolò III. († 1441) zeigt sich uns zuerst in seinem ganzen Benehmen bis in die kleinsten Umstände. Er entfaltete vollständig das System, nach dem von nun an im Hause Este regiert, verwaltet und gelebt wurde. Für seinen Bastard Lio-

nello berief er 1429 den berühmten Humanisten Guarino aus Verona. Wir haben Lionellos häßliches Gesicht mit der krummen Nase, dem tierisch vorhängenden Mund und dem gekräuselten Mohrenhaar auf einer Medaille von Vittore Pisano und auf einem kleinen starkrestaurierten Bilde, einer „Erscheinung der Madonna" über zwei Heiligen, Antonius dem Eremiten und Georg, als welcher Lionello gerüstet und in der kostbarsten Zeittracht dargestellt ist (London). Endlich gibt es noch ein Porträt von ihm in Profil, ebenfalls von Pisanos Hand (Bergamo, Sammlung Morelli; Abb. 237). So erhielt er die sorgfältigste Erziehung und pflegte früh mit erlesenem Geschmack die Künste. Dabei war er ein tüchtiger Krieger. Nach seines Vaters Tode wurde er Markgraf (1441—50). Vielleicht auf Anregung seines Lehrers trat er zu Vittore Pisano in Beziehung und berief ihn nach Ferrara, wo dieser große Realist, der erste bedeutende Maler von Verona, zuerst seine berühmten Medaillen goß. Hier ist der passende Ort, ihm einige Bemerkungen zu widmen.



Abb. 237. Lionello von Este, von Vittore Pisano. Bergamo, Sammlung Morelli.

Pisano ist älter als die meisten der früher betrachteten Maler der Renaissance (um 1380 bis 1451). Er arbeitete außer in Verona noch in vielen Städten Italiens und schuf sich seine eigene Art aus der Beobachtung der Natur. Er zeichnete viel nach der Antike, aber sie hatte keinen Einfluß auf den Stil dieses Gewaltigen (Skizzenbuch im Louvre). Er versenkte sich liebevoll in die Natur: seine Pferde, Hunde und Vögel stellen ihn neben die Tiermaler aller Zeiten. Dabei hat er Landschaftsgründe mit Pflanzen, Blumen, Schmetterlingen darin, alles von unendlich poetischem Reize, und er ist im Unterschiede von den Florentinern des 15. Jahrhunderts ein selbständiger Kolorist. Seine Farben sind abwechselnd satt und tief oder hellleuchtend oder, in Verzierungen, Geschmeiden und Steinen, von emailartigem Glanze. Wir haben nur noch wenig Tafelbilder von ihm,



Abb. 238. Von den Freskoresten des Vittore Pisano in S. Anastasia zu Verona.

und auch seine Fresken sind zum größten Teile zerstört. Aber alles Erhaltene zeigt ihn als einen originellen, hochbegabten Künstler. In seinen Figuren erkennen wir den Plastiker, in seinen Porträtköpfen den Meister der Bronzemedaillen wieder. Wie unendlich vornehm steht unter den Freskoresten in S. Anastasia zu Verona (Cappella Pellegrini, außen zu beiden Seiten des Spitzbogens) gegenüber dem zu Pferde steigenden heiligen Georg die Prinzessin in ihrem langen Mantel mit Federbesatz da (Abb. 238). Wie scharf gezeichnet und doch lieblich aufgefaßt und leuchtend gemalt ist das kleine Profilporträt einer fürstlichen Braut vor einer Blumenhecke mit bunten Schmetterlingen (Louvre; früher dem Piero de' Franceschi zugeschrieben; Abb. 239). Auf seine Werkstatt wenigstens weist auch noch das prächtige Rundbild hin mit der „Anbetung der Könige" in Berlin (Nr. 95 A).

Außer Vittore Pisano arbeiteten für Lionello in Ferrara Piero de' Franceschi, Jacopo Bellini, Rogier van der Weyden, und wir wissen, daß Mantegna ihn porträtiert hat. Alle diese sind kräftige Charakterdarsteller, die etwas von plastischer Art an sich haben. Dazu kommen noch Bildhauer

aus Florenz. Lionello wollte seinem Vater ein Reiterdenkmal setzen lassen und schrieb 1444 eine Konkurrenz dafür aus. Man erkennt darin die Aspirationen des Hauses. Das 1451 aufgestellte Denkmal in Bronze ist die früheste Reiterstatue in Italien. Leon Battista Alberti, der zuerst 1438 bei Lionello in Ferrara war und auf dessen Anregung auch sein Hauptwerk über die Baukunst (S. 150) geschrieben hat, hatte seine Ratschläge gegeben bei dieser neuen Aufgabe, die zunächst in ihrem ganzen Umfange theoretisch lebendig erörtert und festgestellt wurde: Alberti schrieb damals „über das Pferd in Aktion" (De equo animante). Ein solches Unternehmen setzt viele Künstler voraus, und es mußte einen umfangreichen Betrieb in neu zu errichtenden Werkstätten hervorrufen. Es blieb auch nicht bei dem einen Denkmal. Unter Lionellos Bruder Borso kamen noch oberitalienische Bildhauer. Borso setzte 1454 sich selbst eine Statue, gleichfalls in Bronze aber sie stellte ihn nicht zu Pferde, sondern sitzend dar und war von Florentinern gemacht. Dann wollte sich auch noch Ercole I. eine Statue errichten lassen, und es sollte diesmal wieder eine Reiterstatue sein, und zwar nach dem Modell Lionardos zu dem Denkmal für Francesco Sforza! Indessen diese Sache zerschlug sich, auch die anderen Statuen sind zerstört worden, und so ist von dieser ganzen Herrlichkeit einer Monumentalplastik der Frührenaissance in Ferrara nichts übrig geblieben. Es war eben doch nur von außen eingeführte Ware. Eine einheimische Bildhauerschule ist nicht daraus hervorgegangen, so vielerlei plastische Arbeit man auch in Ferrara noch im 16. Jahrhundert verlangte. Der bedeutendste, der hier tätig gewesen ist, Alfonso Lombardi († 1537), gehört mehr nach Bologna und Oberitalien, als daß er zu den Ferraresen gerechnet werden könnte.



Abb. 239. Bildnis einer fürstlichen Braut, von Vittore Pisano. Louvre.

Der Malerei ist es anders ergangen. Sie hat sich aus heimischen Kräften entwickelt und nach Lionellos Tode unter Borso (1450—71) und

dessen Stiefbruder Ercole I. († 1505) eine gewisse Höhe erreicht. Die Kunstpflege dieser Fürsten hat in der Art, wie sie betrieben wird, etwas hastiges, angestrengtes. Es soll alles da sein: Fresken in den großen Sälen, Tafelbilder in den Wohnzimmern, bemalte Platten zum Einlegen in die Möbel, Entwürfe zu Möbeln und Kassetten und zum Schmuck für Tourniere, Anordnungen zu Gesellschaften und Aufführungen, Herstellung kostbarer Kleider, — für alles hatte der Hofmaler zu sorgen, z. B. Cosimo Tura bei Borso. Sogar eine große Druckerei errichtete Borso, aus der bis in das späte 16. Jahrhundert zahlreiche Holzschnittwerke hervorgingen, geschätzt wegen ihrer reichen und edlen Ausstattung; sie arbeitete meist mit florentinischen und venezianischen Mustern. Ercole I., der Gönner des Dichters Bojardo, hatte ein besonders feines Kunsturteil; seine Tochter war Isabella von Mantua (S. 375). Aber an Betriebsamkeit tat es ihm der ältere Borso wohl noch zuvor. Er war prachtliebend und gab viel Geld für äußeren Glanz aus. Er wußte, wofür es geschah: es brachte ihm etwas ein. Viermal empfing er den Kaiser Friedrich III. in seiner kleinen Residenz, und zu Ferrara, das die Este vom Papste zu Lehen trugen, bekamen sie nun noch vom Kaiser Modena und Reggio und den Herzogstitel, den Borso als erster führte (seit 1452). Markgraf Albert hatte draußen vor der Stadt das Sanssouci seiner Nachkommen errichtet, den Palazzo di Schifanoja, einen großen, einförmigen Backsteinbau. Borso erhöhte den Bau, der auch dann auf architektonische Schönheit noch keinen Anspruch machen konnte, und bald entstand zwischen diesem Schloß und der winkeligen, an dem Dom gelegenen Altstadt ein großes, neues, regelmäßig gebautes Quartier, das, wie Jakob Burckhardt meint, zum erstenmale in Europa die Wohneinrichtungen einer modernen Stadt einer größeren Menge von Menschen zugänglich machte. Die vornehmste Blüte dieser mit allen erdenklichen Mitteln geförderten Kultur ist die *ferraresische Malerei* unter Borso und Ercole I. Sie ist sittengeschichtlich sehr interessant. Einen Geschichtschreiber hat sie in älteren Zeiten nicht gefunden. Vasari sind die Ferraresen nicht sympathisch. Er verstand die Typen auf den älteren Bildern nicht, die knochigen Figuren mit den trüben, mürrischen Gesichtern. Und später, als Clemens VIII. nach dem Tode des fünften und letzten, ohne legitime Nachkommen verstorbenen Herzogs Alfons II. (1597) das Lehen zugunsten des Stuhles einzog, als die Este nach Modena gingen und die Kardinallegaten die ferraresischen Paläste plünderten, da wurden die Kunstwerke in alle Welt zerstreut und von ihrem Boden getrennt, auf dem sie verständlich waren und die geschicht=

liche Überlieferung hätten weiter leiten können. Die Stadt aber verödete, und die Päpste hatten kein Interesse daran etwas zu schonen, was an die früheren Lehensträger erinnerte. Bojardo, Ariost und Tasso, die Poeten, haben drei aufeinander folgende Herzoge besungen, und das ist zu keiner Zeit vergessen worden. Was aber die Maler zu ihren Ehren gemalt haben, ist erst neuerdings durch die von Morelli angeregte Forschung zusammengestellt worden.

Die zwei älteren Hauptmeister von Ferrara entsprechen der Zeit nach und auch in ihrer Art dem Mantegna. Cosma Tura, 1432 geboren, wird zuerst 1452 erwähnt und hat sich bis 1456 sogar in Padua aufgehalten, war dann Hofmaler Borsos und lebte bis 1495. Er ist der kräftigste von allen, derb und rücksichtslos in den Formen, aber keineswegs niedrig, sondern immer gehalten und zeremoniell, und ebenfalls tüchtig als Kolorist. Die Farbe ist bei ihm stark aufgetragen, sorgfältig verarbeitet und in der Wirkung tief und bedeutend. Man lernt ihn schon vollständig kennen aus seinem Hauptwerke, einer sehr großen Altartafel, einer „thronenden Madonna mit Heiligen“ (Berlin). Die Ausführung des Beiwerks am Thron, das Anbringen von Reliefs, was technisch an Goldschmuck und Bildhauerarbeit erinnert, haben die Ferraresen mit den Paduanern (Squarcione) gemein. Sie allein, scheint es, haben dann die Sitte erfunden, den Thron, d. h. seine Wand horizontal zu durchbrechen und ihn zweiteilig aufzubauen, so daß man z. B. hier auf dem Berliner Bilde zwischen den Füßen des Gestells, auf dem der Aufbau steht, hindurch in die Landschaft sieht. Etwas weicher als Tura ist der wenig jüngere Francesco Cossa (um 1435 bis 80), der von Piero de' Franceschi beeinflußt ist. Für ihn ist eine „Verkündigung“ (Dresden), um 1470, sehr bezeichnend: reiche, sorgfältig ausgeführte Architektur; darin, beinahe als Staffage wirkend, Maria und der Engel im Profil, jedes in einem besonderen Raum, die Formgebung scharf mit allerlei kleinen Wendungen nach einer zierlichen Erscheinung hin. Aber noch ganz anders wirkt eine fast lebensgroße, in Freilicht modellierte, junge Frau (Berlin), den Herbst oder den Oktober darstellend, aus einer Folge von Jahreszeiten- oder Monatsbildern, ehemals im Dominikanerkonvent zu Ferrara (Abb. 240). Sie trägt in der Rechten den Spaten, über der Schulter liegt eine Hacke, die ihre linke Hand zugleich mit Rebenzweigen und Trauben hält. Das ist einfache Wirklichkeit, wie so oft auch bei Mantegna, herbes und weiches nebeneinander, großer Reiz der Frühzeit, die noch sucht und strebt und darum ganz natürlich ist. Übrigens geben die Ferraresen das ruhige Dasein, keine dramatischen

Geschichten. Bewegung, wo sie versucht wird, gelingt ihnen nicht so gut. Mantegna verstand beides.

Unter Borso ist nachweislich bis 1470 Cossa an dem jetzt stark zerstörten Freskenschmuck des Hauptsaales des Palazzo Schifanoja tätig gewesen. Er erinnert hier deutlich an Piero de' Franceschi (Abb. 241). Anderes zeigt die Hand von Malern, die paduanischen und venezianischen Einflüssen gefolgt sind. Dargestellt ist auf der am besten erhaltenen Ostwand in übereinander angeordneten Streifen, die wieder in einzelne Bilder zerteilt sind, was die Gedanken der gebildeten Gesellschaft damals beschäftigte, zunächst das Leben des Regierenden (Borsos) in einer Reihe von äußerlichen Akten, dann Allegorie und Mythologie, endlich am lebendigsten das Leben der Menschen in Natur und Kunst. Größere monumentale Wirkung, wie in Florenz, darf man nicht erwarten. Es sollten Bilder sein gleichsam zum Lesen, ein angenehmer und unterhaltender Festtagsschmuck, der dann im einzelnen, wie das bei einem Maler von Cossas Range selbstverständlich ist, auch viel Schönheit entfaltet hat.



Abb. 240. Der Herbst, von Francesco Cossa. Berlin.

Tura lebte lange und bezog noch unter Herzog Ercole I. sein Jahrgehalt; trotzdem hat man von ihm nur wenig über zwanzig Tafelbilder. Wieviel muß also verloren gegangen sein! — Neben ihm wurde nun aber der beliebte Maler der Gesellschaft von Ferrara sein und Cossas jüngerer Schüler Lorenzo Costa (1460—1535), den man mit Perugino vergleichen kann, weil er fast so weich ist wie dieser, und ebenfalls ganz besonders schöne Landschaftshintergründe hat. Er siedelte 1483 nach Bologna über, wo er mit Francesco Francia zusammentraf, und wurde 1509 in Mantua als Hofmaler Mantegnas Nachfolger. Er hat zahlreiche Bilder gemalt, deren meiste sich noch in Italien befinden, namentlich in den Kirchen Bolognas.

Seine späteren haben nicht mehr den originellen Reiz, der die früheren auszeichnet (Votivmadonna Giovannis II. mit den Bildnissen sämtlicher Bentivogli in S. Giacomo Maggiore, 1488). Die Landschaft bleibt immer erfreulich. Uns interessiert als etwas wesentlich neues sein Musenhof für



Abb. 241. Gruppe der Weberinnen, von Cossa. Ferrara, Pal. Schifanoja.

Isabella von Mantua (Louvre; Abb. 242), eine Art Fortsetzung von Mantegnas „Parnaß", Ende 1404 bestellt und schon nach einem Jahre abgeliefert. Die Markgräfin läßt sich hier auf ihrem eigenen Parnaß von dem Genius der Dichtkunst krönen im Beisein von Poeten und Musikern ihres Hofes, deren einzelne man zu bestimmen versucht hat. Und künstlerisch wirkt



Abb. 242. Der Musenhof, von Lorenzo Costa. Louvre.

neu die Landschaft und wie in sie nach venezianischer Weise die Figuren gesetzt sind. Später bestellte Isabella, nachdem sie vergeblich mit Giovanni Bellini und Francesco Francia verhandelt hatte, ein zweites Bild bei ihrem nunmehrigen Hofmaler (1511, ebenfalls im Louvre). Dieses hat aber nichts mehr von dem zeitgeschichtlichen Reiz, es ist lauter langweilig zusammengebaute Mythologie (der Garten des Komos?), und höchstens erweckt noch die Landschaft einiges Gefallen. Sie ist ähnlich wie auf dem ersten Bilde, nur gegenseitig komponiert, und sie wird durch einen schräg gestellten Torbogen in zwei Teile zerlegt.

Viel kräftiger ist der etwas ältere Schüler Turas Ercole de' Roberti († 1496). Sein Johannes der Täufer (Berlin; Abb. 243), ein Hochbild, auf dem der magere Heilige reizlos und mürrisch wie eine Bronzestatue steht, hat einen wundervoll leuchtenden, emailartigen Farbenauftrag und eine herrlich gestimmte Landschaft mit Blick auf das Meer, wie man sie bei keinem Venezianer der Zeit besser finden wird. Zu solchen Gegensätzen der Stimmung wendet sich ja unsere Zeit mit Vorliebe zurück. Diese

Landschaft bot dem ferraresischen Maler die Natur an Ort und Stelle nicht! Er war von Mantegna und den Bellini beeinflußt und ist auch 1489 selbst in Venedig gewesen.

Nun kündigt sich aber auch schon das 16. Jahrhundert mit viel größeren Ansprüchen und im Verhältnis zu dem Maßstabe, den man jetzt anlegen darf, viel geringeren Leistungen an. Diese Maler haben sehr viel gemalt und nehmen in unseren Galerien mit ihrem manchmal bedeutenden Format einen großen Raum ein. Sie liefern den Fürsten und der vornehmen Gesellschaft gewissermaßen die bildlichen Gegenstücke zum Bojardo und Ariost, — nicht mehr zu Tasso! — und weil sich in ihren Formen und mehr noch in ihrer Farbe die Eigenschaften der Schule auch bei deren Niedergange deutlich aussprechen, so wollen wir diesen Nachzüglern noch einige Beobachtungen widmen. Sie sind zunächst von Lorenzo Costa ausgegangen, haben aber dann auch andere Einflüsse in sich aufgenommen, die sich nicht auf Ferrara und Bologna beschränken.



Abb. 243. Johannes der Täufer, von Roberti. Berlin.

Mazzolini (gestorben um 1528), der „Glühwurm" (Morelli), ist in kleinem Formate am genießbarsten und eigentlich nur eine nicht uninteressante Kuriosität. Seine scharf geschnittenen Gesichter und die an Stein oder Metall erinnernden Formen gehen wohl auf Roberti zurück. Das leuchtende Kolorit — rot und weiß — seiner Tafelbilder (Berlin, Dresden) gibt mancherlei, bisweilen auch erheiternde Abwechslung. Auf Gedanken hat er sich nicht eingelassen.

Garofalo († 1559) ist vielseitiger und hat prächtige, tiefe Farben (grün, rot und ein dunkles Gelb). Die meisten seiner Tafelbilder sind seit der Plünderung Ferraras nach Rom und dort in die Galerie Borghese gekommen; einige finden sich in Berlin und sonst hie und da. In kleinen Bildern kann er oft sehr anmutig sein, und seine Landschaft hat immer Stimmung. Er führte auch Fresken im Schloß zu Ferrara und bei den Gonzaga in Mantua aus. Vasari ist erbost auf ihn. Allmählich entfernt



Abb. 244. Circe, von Dosso Dossi. Rom, Galerie Borghese.

er sich von der ferraresischen Art, wird flauer und lehnt sich an andere Richtungen an. Zuletzt gerät er unter den Einfluß von Raffael. Sein Nebenbuhler Dosso Dossi († 1542) hat eine reichere Phantasie und ergeht sich gern in mythologischen Gegenständen und allegorischen Vorwürfen. Circe in ihrem Zauberwald ist eine wundervolle, italienisch-romantische Erfindung, der die antike Inspiration nichts geschadet hat (Rom, Galerie Borghese; Abb. 244). In der Form folgt er Raffael, Michelangelo und Tizian. An ihn schließt sich Girolamo da Carpi († 1561) an, der zunächst Garofalos

Schüler war und dann, wie Dosso, ganz zu den Venezianern überging. — Harte Formen und leuchtende Farben sind allen gemeinsam, dazu kommt in der Erfindung namentlich bei Dosso und Carpi etwas phantastisches, was sie oft über große Flächen ausbreiten und dann nicht mit innerer Lebenswärme zu erfüllen vermögen. Sie haben sich weit von ihrem Heimatboden entfernt und nähern sich in ihrer virtuosen äußeren Mache einer kalten Manier, die keine bestimmten Schulzüge mehr zeigt. Am meisten wird uns, historisch wenigstens, noch Garofalo interessieren, aber nicht an sich. Denn auf dem Wege, der uns nun zu den Klassikern des 16. Jahrhunderts führt, ist er doch nur ein Alltagswanderer. Als Torquato Tasso 1565 an den Hof von Ferrara kam, fand sich schon kein Maler mehr. Die Kunst war erloschen. Die Poesie aber in Fest- und Schäferspielen, im Liebeslied und im Heldengedicht lebte noch ein Menschenalter weiter. Dann verließ auch sie diesen einst so sorgsam gepflegten Musenhof, und es mutet uns seltsam an, daß Tasso sein großes Gedicht in seiner späteren Gestalt einem Neffen seines letzten Gönners widmete, des Papstes Clemens VIII., der bald darauf die letzten aus dem Hause Este vertrieb.

Eine künstliche Pflanzung von weniger reicher Entfaltung und von kürzerer Lebensdauer war die gleichzeitige Malerschule von Bologna. Ihr Ruhm knüpft sich an Francesco Francia (eigentlich Raibolini, 1450—1517), der einst zur Zeit unserer Romantiker bei uns sehr hoch, ja nahe an Raffael, der ihn ja seiner Freundschaft würdigte, geschätzt wurde. Aber er ist nicht originell und hat keine reiche eigene Phantasie. Gute Schulung, scharfe Zeichnung und eine höchst solide, wenn auch in den Tönen nicht umfangreiche Farbentechnik, die ihm unter seinen Zeitgenossen großes Ansehen verschafften, sichern ihm wenigstens in seinen besten Werken jetzt noch den Rang eines guten Nachahmers. Er gehört in seinen Anfängen nicht unter die Erfinder und erscheint später wie ein Zurückgebliebener.

Einheimische Anfänge, an die eine Malerschule hätte anknüpfen können, gab es in Bologna nicht. Die Plastik des 15. Jahrhunderts ist paduanisch. Giovanni II. Bentivoglio (1463—1506), das damalige Haupt der herrschenden Familie, rief die ferraresischen Maler, außer Tura, nach Bologna; zuerst, bald nach 1470, Cossa, dann Galassi, Roberti und zuletzt Costa, der von 1483 bis 1509 hier blieb und dann nach Mantua ging. Das war der Anfang einer Malerschule in Bologna. Der einheimische Meister, Francesco Francia, war bis 1490 Goldarbeiter, Medailleur und Bildhauer

und muß in der Malerei, obwohl er zunächst bei Cossa lernte, vorzugsweise als Schüler Lorenzo Costas angesehen werden, mit dem er zusammen arbeitete, z. B. an den Fresken aus dem Leben der h. Cäcilie in dem gleichnamigen Oratorium (nach 1506; Abb. 245). Wie man ohne weiteres sieht, ist



Abb. 245. Vermählung der h. Cäcilie, von Francesco Francia. Bologna, S. Cecilia.

Costa in seiner Phantasie reicher und auch als Künstler feiner und beweglicher, ein Verhältnis, das dann ihre persönlichen Beziehungen gestört hat. Gern wäre Francia, nachdem sein Gönner Giovanni von Julius II. vertrieben war, an Costas Stelle nach Mantua gegangen. Nun blieb er päpstlicher Münzmeister, und er war mit seinen beiden Söhnen weiter als Maler

tätig, während die Ferraresen an die Venezianer oder an Raffael Anschluß suchten. Später nahm er noch umbrische Einflüsse in sich auf, die sich in dem Ausdruck seiner Gesichter, in der Form seiner Köpfe und in der Haltung seiner Figuren kundgeben. Bei einer sehr betriebsamen, ausgedehnten Tätigkeit verfällt er dann allmählich in eine leicht kenntliche Manier. Die Naturbeobachtung läßt nach, und sogar die Farbe wird schlechter. Seine Söhne sind vollends langweilig. Seine guten Bilder sind die seiner Frühzeit, seit den neunziger Jahren. Seine besten befinden sich in Bologna, so ein Altarbild der Bentivogli in S. Giacomo Maggiore von 1499 (Abb. 246). Außer dem Porträt hat er nur das Andachtbild mit passiven Figuren gepflegt. Zur historischen Schilderung ist er nicht vorgedrungen, und zeitgeschichtliches würde man bei ihm vergebens suchen. Einer Entwickelung war seine Kunst nicht fähig.



Abb. 246. Thronende Madonna, von Francesco Francia. Bologna, S. Giacomo Maggiore.



Abb. 247. Madonnenaltar, von Bartolommeo Vivarini. Venedig, Akademie Nr. 615.

3. Venedig bis auf Tizian.

Die Vivarini. Die Bellini. Antonello da Messina. Ältere Schüler Giambellins: Carpaccio, Cima und Basaiti. Jüngere Schüler: Giorgione, Palma und Lorenzo Lotto. Girolamo Romanino und Moretto. Moroni.

Im Anfange des 15. Jahrhunderts ist unbedingt Florenz der italienischen Kunstübung wichtigster Mittelpunkt. Und auf lange Zeit hinaus bleibt es reicher an künstlerischen Gedanken, sowohl in der Malerei wie in der Plastik, als irgend eine Stadt oder Landschaft Italiens. Aber hundert Jahre später gibt es in Venedig eine Malerei, die uns noch natürlicher und dabei noch glänzender erscheint, als was um die gleiche Zeit Florenz und die von ihm ausgehenden Schulen bieten. Die ganze Erscheinung der venezianischen Kunst gewinnt uns leichter; sie ist verständlich und nimmt uns ohne Studium, ohne jede gelehrte Voraussetzung für sich ein. Ihre Gegenstände erklären sich von selbst, ihre Formen sind angenehm, ihre

Farben im Vergleich mit Bildern anderer Schulen mannigfaltig und an und für sich leuchtend. Diesen gewinnenden Eindruck machen auch die späteren Ausläufer im siebzehnten, ja selbst im achtzehnten Jahrhundert. Es bleibt immer noch etwas an diesen Bildern, was dem modernen Menschen auf den ersten Blick gefällt, während man gleichzeitigen Leistungen einer mittelitalienischen Schule gegenüber leicht den Eindruck von etwas abgeleitetem und abgestandenem hat, was in unerfreulichem Maße den Gedanken an die vergangene Blüte hervorruft. Dies ist bei den Venezianern der letzte, unzerstörbare Rest dessen, was die Kunstsprache Realismus nennt, was aber als wirkliche Macht in Volk, Land und Stadt lebte und in der Malerei nur eine ihrer Erscheinungsarten fand.

Venedig hatte nach hundertjährigem Kampfe 1381 Genua, die einzige Nebenbuhlerin zur See, besiegt und bald darauf sich zuerst die Insel Corfu und dann allmählich viele Teile Griechenlands unterworfen. Seit 1404 besaß es auf dem Festlande Vicenza, und bald gewann es dazu das ganze Hinterland mit den großen Städten bis Verona und Ravenna. Eine solche Machtfülle erhob die Republik in den Augen Europas zu dem gewichtigsten italienischen Staate, und diese Stellung erfüllte die regierenden Familien mit königlichem Stolze. Der Kreis dieser zum Großen Rat wählbaren Nobili war bereits 1298 durch die Eintragung der Ratsfähigen in das Goldene Buch geschlossen worden. Dazu brachte der Handel Reichtum und aus dem Orient alle Arten weltlicher Pracht. Das Geld galt hier mehr als in Florenz, und die humanistische Bildung hatte zunächst in Venedig nicht die Bedeutung wie dort. Dafür war aber Venedig reicher als Florenz und Rom, und das Leben begann prächtiger zu werden als irgendwo in Italien. Der Mangel an großen Straßen und Plätzen, die den täglichen Verkehr ganz anders gestaltet hätten, mußte auch ihrer festlichen Freude die Richtung auf ruhige Schaustellung geben, die dann mit um so glänzenderen Mitteln zu wirken suchte. Voller Lust an dieser Weltfreude, will man sie nun in iherer breiten, unmittelbaren Wirkung wiedergeben. Alles Übernatürliche bleibt fern, ebenso alle Nebenbeziehungen, die sich nur an den Verstand wenden. Die Darstellung ist so deutlich, wie das Leben selbst es noch heute für uns ist. Und die Pracht der Farben, diese Besonderheit der Venezianer, hat keiner so schön wie Goethe aus den Eigenschaften der umgebenden Natur zu erklären gesucht in einer ganz kurzen Schilderung eines Tages in Venedig: „Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie ver-

hältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nötig waren, um die Tüpfchen aufs i zu setzen. Tizian und Paul hatten diese Klarheit im höchsten Grade, und wo man sie in ihren Werken nicht findet, hat das Bild verloren oder ist aufgemalt." — Gefördert werden mußte diese Richtung des Farbensinns bei den Venezianern noch durch die Erzeugnisse des orientalischen Kunsthandwerks, die man im 15. Jahrhundert in Mengen einführte und an denen man großes Gefallen fand. Und wie die venezianischen Maler die vornehmsten Koloristen geworden sind, so hat sich der ganze Kunstsinn der Venezianer gewissermaßen in der Malerei zusammengefaßt und erschöpft. Ihre Architektur bedeutet mehr durch ihren Flächenschmuck und den Reiz einer malerischen und sogar farbigen Erscheinung als durch selbständige große oder feine Formen. Wuchtige Bauwerke vertrug der unsichere Grund nicht, und für den Anblick hochragender Gebäude wäre auf diesen meist engen Plätzen und Wasserstraßen nicht einmal der Abstand zu nehmen gewesen; Palladio gewann später für seine beiden großen Kirchen diesen Vorteil dadurch, daß er sie auf weiter hinaus liegende Inseln stellen konnte. Die Gotik der berühmten Paläste des Canal Grande ist nur dekorativ gemeint, und die reizvollen Kirchenfassaden der Frührenaissance sind ganz auf die Nähe berechnet und lassen von der Konstruktion, die dahinter versteckt ist, nichts ahnen. Der alte Markusdom ist voll schwerer Pracht. Der Dogenpalast mit seinen kurzen Säulen ist trotz seiner Gotik nicht großartig, und der monumentalste Bau von Venedig ist von einem Florentiner der Hochrenaissance errichtet worden: die Markusbibliothek. Dieser vielseitige Künstler, Jacopo Sansovino, hat dann auch als Bildhauer hier seine reiche Begabung betätigt, so sehr, daß dagegen die ältere Renaissanceplastik völlig zurücktritt. Sie ist ebenfalls von außen eingeführt und wird von Eingewanderten betrieben, Mailändern, Comasken oder Florentinern, die sich in Grabmälern und dekorativen Arbeiten den örtlichen Bedingungen angepaßt haben. Mit der florentinischen kann diese Plastik schon darum nicht verglichen werden, weil sie sich an der wichtigsten Aufgabe, der selbständigen Statue, kaum mit Ernst versucht hat. Für die menschliche Figur konnte in Venedig die gemalte Darstellung vollauf genügen.

In ihrer Malerei wollen nun die Venezianer das volle Leben in seiner schönen Erscheinung geben, nichts weiter. Sie brauchen sich ihm nur nahe zu halten, so fließen ihnen daraus immer neue Kräfte zu. Die Wirklichkeit

ergab unmittelbar sogar das Heiligenbild. Der Begriff des Anachronismus war für das Gewissen des Künstlers noch nicht erfunden. Bei Paolo Veronese sitzt Christus auf der „Hochzeit zu Kana" (Dresden) zugleich mit den Angehörigen des Bestellers zu Tische, und auf der „Kreuztragung" fängt ein junger Mann aus der Familie die ohnmächtige Muttergottes in seinen Armen auf. „Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe," sagt Goethe zur Erklärung eines Tizianischen Stiches, „ward eine solche Ort- und Zeitwechselung dem Künstler nicht angerechnet." So geben denn die Venezianer in ihrer Richtung auf die Wirklichkeit nur den wohltuenden Eindruck einer gesunden, natürlichen Kraft. Bezeichnend dafür ist, daß fast keiner von den vielen bedeutenden Malern des 15. Jahrhunderts aus Venedig selbst stammt. Sie kommen alle vom Festlande herein, bringen frische Kraft und die Erinnerung an eine ganz andere Natur, an Berge, Flüsse und Bäume mit, um nun diesen Besitz künstlerisch umzubilden. Der Venezianer ist dem Nordländer ein wenig verwandt. Der Handelsweg führte ihn einst nach Augsburg und Nürnberg, und in Venedig wurde Dürer gastlich aufgenommen und verstanden. Auch in unserer Zeit sind die Maler seit mehr als einem Menschenalter, wenn sie neue Wege suchten, vielfach zu den Venezianern zurückgeführt worden, so, um nur die bekannteren zu nennen, Lenbach und Makart, und den geistig bedeutendsten, Anselm Feuerbach. Und nicht nur Tizian oder Paolo Veronese gaben dazu die Vorbilder her. Sogar Spätlingen wie Tiepolo wußte man immer noch reizende und dem großen Publikum neu erscheinende Seiten abzugewinnen. Und an ihrer Farbe haben wohl alle gelernt, die überhaupt auf Farbe etwas geben. Das ist der unzerstörbare Reiz der venezianischen Malerei und der Naturkraft, die ihr zugrunde liegt. Sie hat alle italienischen Schulen überdauert. Aber einmal, viel früher, mußte sie zu dieser Höhe emporsteigen. Zu dieser Zeit wollen wir uns zunächst zurückwenden.

Als Giotto und seine Schüler und Nachfolger, schon seit 1300, von Toskana aus die erste wirkliche Historienmalerei über Italien verbreiteten, da nahm das abseits auf seinen Inseln gelegene Venedig an diesen Einflüssen noch nicht teil. Statt dessen betrieb es im Anschluß an den alten Verkehr mit Konstantinopel byzantinische Kunstübung, machte eingelegte Arbeit mit bunten Steinen und Glasfluß, trieb Mosaikmalerei und Goldschmiedekunst und verfertigte reiche dekorative Skulptur für Kirchen und Profangebäude. Die einheimischen Maler standen tief unter den gotischen Bildhauern, und erst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, als in Florenz der

neue Geist bereits erwacht war, kamen von dort und aus Verona Freskomaler und zeigten, was man draußen leisten könnte. Der Große Saal des Dogenpalastes sollte Fresken bekommen, und man berief dafür Gentile da Fabriano (S. 299) und Vittore Pisano (S. 383). Der eine malte eine Seeschlacht, der andere den Kaiser Barbarossa, wie er seinen aus der Gefangenschaft entlassenen Sohn empfängt, dazu eine Menge zeitgenössischer Porträts von erstaunlicher Naturwahrheit. Sie sollen nach einer Meinung sogar schon 1414 fertig gewesen sein. Erhalten ist von ihnen nichts, sie mußten bald durch andere Bilder ersetzt werden.

Im Wetteifer mit diesem durch fremde Künstler hervorgerufenen Leben hatte Antonio, das Haupt einer Familie, die sich Vivarini nannte, auf der Insel Murano nach 1430 eine Malerschule errichtet, die sich zu einer förmlichen Bilderfabrik erweiterte, geleitet von mehreren Mitgliedern der Familie, Antonios jüngerem Bruder Bartolommeo (nachweisbar zwischen 1450 und 99) und einem Verwandten, Luigi oder Alvise, der zwischen 1464 und 1502 tätig war. Diese Muranesen brachten buntfarbene Tafeln, glänzend wie die alten Mosaiken und sogar inmitten der Farbe mit Edelsteinnachahmung in Relief zur Erhöhung ihrer Wirkung ausgestattet, teils Andachtbilder mit einzelnen steifgeordneten und durch Architektur getrennten Heiligen, teils zusammenhängende Darstellungen aus Bibel und Legende. Gemeinsame Hauptwerke des Antonio Vivarini und eines „Johannes Alamannus" sind eine „Krönung Mariä" über Reihen von Evangelisten und Kirchenvätern, in kleinen Figuren mit lieblichen, rosig angehauchten Gesichtern, 1440 (Akademie Nr. 33), — sodann eine unter reichem Baldachin thronende Madonna zwischen vier Kirchenvätern, lebensgroß, feierlich und steif, die Fleischfarbe diesmal ganz grau, 1446 (daselbst Nr. 625), — endlich drei kleine Holzschnitzaltäre mit einzeln umrahmten Heiligen aus den vierziger Jahren, auffallend altertümlich, in S. Zaccaria (Cappella Tarasio). Außer dem nachdrücklichen Ernst der Gesichter finden wir auf diesen Bildern in Einzelheiten schon manchen Zug von Naturbeobachtung. Aber es fehlt noch die Gruppierung, die Einheit und die allgemeine Schönheit, alles das, was in Toskana große Meister wie Filippo Lippi gleichzeitig, d. h. um die Mitte des 15. Jahrhunderts, erreicht hatten.

Dies war in Venedig einer anderen Malerfamilie vorbehalten, den Bellini, einem Vater mit zwei Söhnen, deren jüngerer, Giovanni, Tizians Lehrer wurde und so das venezianische sechzehnte Jahrhundert mit dem fünfzehnten verbunden hat. Tizian erscheint einem jeden von uns groß, frisch und

natürlich. Die Bellini dagegen denkt man sich steif und altertümlich. Aber sie haben seit der Mitte des Jahrhunderts im Wetteifer mit der alten Schule von Murano den Formenvorrat und den Aufbau, die Komposition, geschaffen, woran der größere Schüler im wesentlichen festhält: die schönen, reifen Männergestalten, die feierlichen, vornehmen Greise, die kleinen, etwas dicken, urgesunden Flügelknaben, die Madonna mit dem weißen Kopftuch unter dem in die Höhe gezogenen blauen Mantel und mit den großen, dunkeln Augen, älter, voller und kräftiger in den Formen als die mädchenhafte Florentinerin. Der Heiligenschein wird bisweilen weggelassen. Alle diese Typen, denen Tizian dann noch etwas Lasur, etwas Grazie und Bewegung zusetzte, sind von Giovanni Bellini schon hingestellt worden in gewinnender Herrlichkeit.*)

Wenn nun also bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts die Bewegung und der Fortschritt von den Bellini ausgehen, so bemühten sich doch auch die Vivarini mitzukommen. Auf Bartolommeos Bildern sehen wir den Einfluß Squarciones und Mantegnas, den ebenfalls die Bellini erfuhren. Sein frühestes datiertes Werk, eine gotische Ancona von 1464 (Akademie; Abb. 247), zeigt uns eine Madonna von hoher Schönheit mit dem auf ihrem Schoße schlummernden Kinde zwischen vier einzeln gestellten Heiligen Noch großartiger und schon ganz lebendig sind zwei spätere Altäre mit thronenden Heiligen: Augustin (1473, S. S. Giovanni e Paolo) und Markus (1474, Frari), dieser zweite namentlich von einer die ältere Formgebung beinahe zersprengenden Kraft. Einen Schritt weiter geht Alvise, nicht gerade in der Bewegung, aber in der Vervielfältigung des Ausdrucks. Er erreicht auf seinen spätern Bildern bisweilen (z. B. in der „Madonna mit Heiligen", Berlin Nr. 38) eine Hoheit der Auffassung und ein Kolorit, was beides zusammen damals außer Giovanni Bellini wohl keiner hätte geben können. Aber das war schon um 1490. Voller Vertrauen in die eigene Leistung trat er auf in einem Briefe von 1488 an den Dogen gegen die Brüder Bellini, mit denen zusammen er die schadhaft gewordenen Fresken in dem Großen Saale wiederherzustellen und durch neue Bilder zu ersetzen hatte. Zu seiner Kennzeichnung geben wir eine große Altartafel aus seiner

*) „Dunkle Madonnen, in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind einige Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben," schrieb einst der fünfundzwanzigjährige Feuerbach an seine Mutter.



Abb. 248. Thronende Madonna mit Heiligen, von Luigi Vivarini. Venedig, Akademie Nr. 607.

früheren Zeit (1480, Akademie; Abb. 248) mit guten Figuren in der Art Bartolommeos, nur nicht so kräftig wie sie bei diesem zu sein pflegen, sonderbar kühlfarbig, grauweiß, wie es sonst nicht seine Art ist. Hier sind die heiligen Personen nicht mehr in einzelne Gehäuse eingeschlossen, und sie versuchen miteinander zu verkehren. Eine „heilige Konversation". Aber die Florentiner hatten das längst so gemacht, und hier in Venedig geht dem Alvise auch schon Giovanni Bellini voran. Man darf seine Bedeutung nicht, wie das neuerdings geschieht, soweit übertreiben, daß man ihn als Charaktermaler, d. h. im geistigen Ausdrucke, über Giovanni stellt und diesen hohen Anspruch noch durch allerlei neue Zuweisungen zu bekräftigen sucht. Im Charakterisieren der Köpfe gerät er auf den Ausweg des Harten und Mürrischen: Einzelfiguren der heiligen Klara mit Buch und Kruzifix (Akademie Nr. 593) und des Täufers Johannes (Nr. 618), der

lebhaft gestikulierend auf sein Spruchband niedersieht (caricatamente würde das an einer Einzelfigur ein Florentiner genannt haben). Und wo er uns umgekehrt durch ausgesuchte Anmut und Lieblichkeit ergreift, da folgt er den Spuren Giambellins, wie in der Halbfigur einer Madonna mit dem schlafenden Kinde *zwischen zwei lautespielenden Engelchen* (Redentore; Abb. 249). Er war ein tüchtiger Künstler, der sich trotz seiner Herkunft aus einer ver-



Abb. 249. Madonna, von Luigi Vivarini. Venedig, Redentore.

alteten Schule in die neue Zeit zu finden wußte. Aber das hindert nicht, daß wir, wie bisher, den Fortschritt und das größere Verdienst bei den Bellini suchen.

Doch ehe wir zu ihnen übergehen, mag uns ein seltsamer Ausläufer der Muranesen einen Augenblick beschäftigen: Carlo Crivelli, der zwar von Squarcione beeinflußt ist und einzelnes, wie seine wundervollen Fruchtkränze, auch von Mantegna, anderes wieder von den Bellini nimmt, der im ganzen aber doch als Archaist bis 1493 an seinen steifen, aber prächtig-

schönen, meist großen Figuren in statuenähnlicher Haltung weiter malt. Er hat die Farben der Niederländer und in einzelnen Dingen viel Naturbeobachtung, aber die harte Modellierung und der strenge Ausdruck — noch in dieser Zeit! — machen dazu einen seltsamen Gegensatz. Seine besten Bilder sind in London (acht) und in der Brera, hier die große „Madonna mit vier Heiligen“ von 1482 und ein kleineres Hochbild, die „Madonna in der Laube“ mit Guirlanden und Fruchtzweigen. Jener ersten ähnlich ist die „Madonna mit sieben Heiligen“, lebensgroß, aus Dudleyhouse in Berlin, wo noch ein kleineres Triptychon, eine „Pietà mit Hieronymus und (?) Magdalena“, uns seine früheste Zeit vergegenwärtigt. Mit solchen Bildern, an denen wir auch heute noch nicht gleichgültig vorübergehen, hatte er zu seiner Zeit, wo sein Archaismus schon ebenso eigentümlich auf die Menschen wirkte, einen großen Erfolg. Seit 1490, wo er geadelt wird, zeichnet er sich als Miles. Die hier mitgeteilte einzelne Flügeltafel eines dritten Altars in Berlin (Abb. 250) gibt ihn vollständig wieder. Diese in die Länge gezogene, dürre Magdalena steht in reicher, zum teil plastisch verzierter Kleidung unbequem auf ihrem Marmorpostament, beinahe ohne Gesichtsausdruck und mit unmöglich langen Händen und Fingern, deren überzierliche Krümmung auch sonst bei Archaisten anzutreffen ist. Seine ganze Freude hat dieser Künstler an dem mit kleinster Sorgfalt ausgeführten Beiwerk, den Zierformen der architektonischen Umrahmung und des Geräts, die er nach Art eines Goldschmieds herausstreibt; auch wendet er noch reichlich aufgelegtes Gold an. Daß man aber aus dem seelenvergnügten Reliefmaler und Vergolder, der sich in seiner zurückgebliebenen Kunst so wohl und gesund fühlte wie nur einer, neuerdings einen müden Dekadenten mit perversen Neigungen hat machen wollen, das geht nicht seine, sondern nur unsere Zeit an.



Abb. 250. Magdalena, von Crivelli. Berlin.



Abb. 251. Geburt Christi. Handzeichnung von Jacopo Bellini. Louvre.

Den alten Jacopo Bellini haben wir als Mantegnas Schwiegervater kennen gelernt (S. 355). Er hatte zuerst in Florenz unter Gentile da Fabriano gearbeitet und diesen auch auf seinen Wanderungen begleitet (S. 300). Dann nahm er zweimal seinen Aufenthalt in Padua (1426 bis 30 und 1444 bis 60), wo er sich an Squarcione anschloß. Seine Wirksamkeit scheint sich nicht über 1464 hinaus erstreckt zu haben. Bilder von ihm sind selten. Aber seine Skizzenbücher haben für die venezianische Schule typische Bedeutung (S. 355). Der Aufbau der „Madonna mit Heiligen", die sogenannte Konversation, sowie andere, in der venezianischen Schule besonders beliebte ruhige Versammlungen sind hier schon vorbildlich zusammengefügt. So die „Darstellung im Tempel", worin ihm später Giovanni Bellini und Tizian folgten. Die „Anbetung der Könige" hatte vor ihm Gentile da Fabriano gemalt (S. 299), dazu auf einer Predella die anbetende Mutter vor dem Kinde dargestellt (S. 120). Diesen Vorgang legt Jacopo in eine weite Landschaft (Skizzenbuch im Louvre; Abb. 251). Die Hauptfiguren wie bei Gentile auf der Predella: Maria das Kind anbetend in einem geräumigen Stalle, Joseph davor sitzend und eingeschlafen; die Könige kommen zu Fuß. Die Landschaft, mit sparsam belaubten Bäumen und Baumstümpfen und leerem Gelände dazwischen, hat schon eine gewisse Stimmung. Berge mit einer Stadt und mit Burgen schließen den Hintergrund ab, Reiter und Fußgänger beleben als Staffage diesen charakteristischen Entwurf eines venezianischen Breitbildes. Auch die „Grablegung", die später von Giovanni Bellini und den Oberitalienern und Umbrern gern dargestellt wurde, während sie den Florentinern weniger zusagte, findet sich schon bei Jacopo.

Seit 1464, wo seine Tätigkeit zu Ende geht, ist sein älterer Sohn Gentile († 1507), der also den Vornamen des umbrischen Lehrers trägt, selbständig. Für ihn sind die Madonnen nebensächlich. Seine Richtung geht auf das Porträt (Profilbildnis Mohammeds II., bei dem er 1480 in Konstantinopel war; Abb. 252) und auf das Sittenbild. Das venezianische Sittenbild steht an sich tiefer als das durch Giotto vorbereitete dramatische Sittenbild der Florentiner. Es gibt keine Handlung und keine im Ausdruck abgestuften Charaktere, sondern bloß repräsentierende Gestalten in möglichst reicher Tracht, auch nicht kunstvoll gruppiert, sondern dicht und zufällig, wie dem täglichen Leben entnommen, aneinander gestellt. So war hier die Wirklichkeit: bewegtes Getümmel konnte es auf den engen Straßen nicht geben; Pferde fehlten ganz. Wer schlecht im Sattel sitzt, reitet alla

vinegiana! Auf den wenigen geräumigen Plätzen entfalten sich ruhige Schaustellungen, prozessionsartig. Die Architektur tritt sehr hervor, und das prächtige Kolorit ist die Hauptsache. Das Format ist breit, der Maßstab



Abb. 252. Bildnis Mohammeds II., von Gentile Bellini. Venedig, Sammlung Layard.

nicht so groß wie auf dem florentinischen Fresko. So konnte man möglichst viel auf ein Bild bringen, im Porträt ausführlicher sein, realistischer; alles war ja auf einen näheren Standpunkt berechnet. Um dieses venezianische Sittenbild hat also Gentile das Hauptverdienst.

Wollen wir solche umfangreiche Existenzdarstellungen richtig beurteilen, so müssen wir beachten, daß sie gar nicht als Tafelbilder gedacht, sondern aus dem Wandbilde in Fresko hervorgewachsen sind. Gentile und sein Bruder Giovanni hatten, wie wir sahen, zusammen mit Luigi Vivarini die alten ruinierten Fresken im Dogenpalast durch neue Bilder ersetzen müssen. Über diese Angelegenheit sind lange Verhandlungen geführt worden. Zunächst war es auf Erhaltung des Alten abgesehen, und Gentile bekam das Amt eines Konservators der Gemälde. Als er nach Konstantinopel ging (1479), erhielt es sein Bruder Giovanni. Dieser hat, nachweislich 1492, an „neuen“ Bildern (Begegnung Barbarossas mit Alexander III.) gearbeitet. Auch sie sind längst durch Brände 1574 und 77 untergegangen. Man gab damals das Fresko, weil es dem feuchten Klima der Lagunenstadt nicht mehr standhielt, ganz auf und überzog die Wände mit Leinwand, so daß nun von einer Freskotechnik nicht mehr die Rede und das Verfahren das gleiche war, ob man Wand- oder Staffeleigemälde machte. Hatte man aber einmal angefangen, auf Leinwand zu malen, so lag es nahe, sie auch für Staffeleibilder anstatt der üblichen Holztafeln zu nehmen. Man war in der Größe weniger beschränkt und konnte nun auch auf einem transportabeln Bilde den Vorteil, den bis dahin nur das Wandbild in Fresko geboten hatte, benutzen und in größeren Linien und Flächen arbeiten. Die alte historische Wandmalerei, die sich in dem übrigen Italien noch weiter behauptete, war in Venedig ausgeschieden. Um so eifriger pflegte man hier bald, wie wir sehen werden, die neue Technik des Staffeleibildes, die Ölmalerei.

Unter diesen Voraussetzungen werden uns einige dieser noch erhaltenen Wandbilder Gentiles verständlich. Drei für das Haus (scuola) der Johannesbrüderschaft bestimmte befinden sich in der Akademie. Eins (1496) zeigt uns eine Prozession mit einem „wunderwirkenden Kreuzesteil“ auf dem Markusplatze, mit zahlreichen nach dem Hintergrunde zu verjüngten Figuren. Ein anderes (1500), die „Rettung der Kreuzespartikel“ aus einem Kanal, ist mannigfaltiger an Szenen und Figuren, ohne daß aber der Maler zu einer künstlerischen Komposition durchgedrungen wäre. Links vorne sitzt Caterina Cornaro*) mit ihren Hofdamen, schön geputzt und reihenweis ge-

*) Dies Porträt der Königin von Cypern ist also authentisch, ebenso wie Gentiles Bildnis in Pest, die Büste in Berlin (v. Beckerath) und die Stifterin auf der „Madonna“ von Jacopo de' Barbari (Berlin). Die Tizian zugeschriebene Halbfigur mit ineinander gelegten Händen, als heilige Katharina aufgefaßt (Uffizien Nr. 648), ist erheblich jünger als Gentiles Porträt. Dagegen stellt ein dem Paolo

ordnet, ohne Abwechselung und Leben. Das dritte stellt die „Heilung eines Fieberkranken", der vor dem Altar kniet, dar (Nr. 563, geringer und verdorben). Am besten ist eine für die Markus-Scuola gemalte Predigt des



Abb. 253. Bildnis des Dogen Loredano, von Giovanni Bellini. London.

Veronese zugeschriebenes Bild (Wien Nr. 589) eine andere vornehme Dame dar und ist von Badile, der darin Tizian und Paolo nachgeahmt hat. — Will man übrigens des Abstandes des jetzt manchmal überschätzten Gentile von Giovanni deutlich inne werden, so vergleiche man Giovannis Brustbild des Dogen Loredano (London), so sprechend und charakteristisch aufgefaßt und dabei im Fleisch weich und naturwahr, mit der Farbe modelliert (Abb. 253). So etwas hätte Gentile nicht machen können!



Abb. 254. Predigt des h. Markus (Teilstück), von Gentile Bellini. Mailand, Brera.

Markus (Brera), gedacht in Alexandrien, welches nach Art Venedigs vorgestellt wird (Abb. 254). In orientalischer Weise verschleierte Frauen, Männer im Turban, Dromedar und Giraffe geben uns den Ertrag von Gentiles Aufenthalt im Orient, während die mit Kosmatenarbeit verzierte Rednerbühne wieder an die Heimat erinnert. Dieses Bild hat Giovanni

vollendet; vielleicht gehört ihm die männliche Gesellschaft links. Eine ähnliche Darstellung im Louvre: „*Domenico von Treviso als venezianischer Gesandter in Kairo*", *bezieht sich auf eine Gesandtschaft von 1512, hat also mit* Gentile nichts mehr zu tun.

Wenn wir diese reichen und wirkungsvollen Bilder mit den gleichzeitigen Fresken der Florentiner vergleichen, so sind in der Charakteristik der Personen, in dem Wechsel der Gegenstände, in dem heiteren Reichtum der äußeren Szenerie, ob Architektur, ob Garten, Feld und Wasser, von der schönen Führung der Linien, die die Komposition ausmachen, an bis zu der wirklichen, kunstvollen Perspektive, — jene Toskaner dem Gentile überlegen, nicht aber in der allgemeinen malerischen Erscheinung und in der malerischen Wirkung des Einzelnen, und am wenigsten in dem eigenartigen Kolorit. Geht man dann aber von Gentile weiter zu seinem Bruder Giovanni, so füllt dieser die Lücken an geistigem Inhalt, an tieferer Durchbildung der Einzelheiten, an Komposition soweit aus, daß nun, am Ende des Jahrhunderts, die Kunst der Bellini als Ganzes, zumal da das Kolorit an selbständigem Werte zu ihren Gunsten in die Wagschale fällt, den Vergleich mit der Malerei der Florentiner aushalten kann. Wir haben das an Giovanni Bellini weiter zu verfolgen.

Giovannis Leben (1428—1516) erstreckt sich über einen langen Zeitraum, der zugleich für die Kunst zwei ganz verschiedene Zeitalter in sich begreift. Deswegen und weil Giovanni ein in der Kunstgeschichte vielleicht völlig einziges Beispiel dafür ist, wie jemand im Alter jung bleibt, war er zum Schulhaupt der Venezianer wie geboren. Er hat zahlreiche Schüler gehabt. Von den jüngeren und talentvollen hat er später noch gelernt, und in ihm selbst finden sich die alten und die jungen, die ganz getrennte Wege gehen, wieder zusammen, denn sie haben alle einmal unter seiner Leitung gestanden. So verschieden sie, gegeneinander gehalten, sind: wenn wir sie mit ihm vergleichen, verstehen wir, wie beide Gruppen von demselben Meister ausgehen konnten. So können wir an der Hand seines Lebensganges die Entwickelung der venezianischen Malerei verfolgen bis dahin, wo sie sein größter Schüler Tizian selbständig aufnimmt. Als Giovanni sich seinen Stil zwischen 1480 und 90 geschaffen und die Vivarini endlich überwunden hatte, war er nicht mehr jung. Um diese Zeit malt schon die ältere Reihe seiner Schüler: Carpaccio, Cima, auch Basaiti. Sie sind von den Vivarini ausgegangen, dann aber unter Giovannis Einfluß gekommen und schlagen nun in dieser Zusammensetzung, jeder für sich, eine Richtung ein,

wo Carpaccio und Cima das Dagewesene auf ihre Weise wiederholen, ohne neues zu geben, im wesentlichen also Archaisten sind, — während Basaiti, der jüngste dieser Reihe, daneben noch etwas aufnimmt von einem neuen Geiste, von etwas gemeinsamem, was Giovanni Bellini mit seinen jüngeren Schülern verbindet und was uns heute, wenn wir von der venezianischen Malerei sprechen, für ihr Kennzeichen zu gelten pflegt. Diese jüngeren Schüler Giovannis wurden erst in den Jahren zwischen 1475 und 85 geboren. Es sind darunter große Talente: Giorgione, Tizian, Palma, Lotto, von denen wenigstens Giorgione sehr frühreif war. Giovanni Bellini war, als das neue Jahrhundert anbrach, 72 Jahre alt, aber seine künstlerische Entwickelung war, so seltsam das klingt, noch nicht abgeschlossen. Wie er früher von Antonello da Messina (unten S. 415) die Öltechnik angenommen hatte, so nahm er nun von diesen Jüngeren geistige Einflüsse in sich auf, so daß bis an sein Lebensende ein stetes Fortschreiten an ihm sichtbar bleibt. Wohl war es ein Glück für ihn, daß solche Genossen seinem Alter zuteil wurden, aber es gehörte auch seine Natur dazu, um sich das zu eigen zu machen.

Giovanni Bellini, ob er nun in Padua geboren wurde oder in Venedig, verbrachte jedenfalls einen großen Teil seiner Jugend in Padua und in der engsten Verbindung mit seinem Vater, sowie mit seinem späteren Schwager, dem wenig jüngeren Mantegna. Er malte auch später noch gelegentlich, wie diese immer, in Tempera, und man spricht bei ihm zunächst von einer mantegnesken Periode, worin ausgedrückt sein soll, daß Mantegna der stärkere Geist und der beeinflussende Teil war. Aber abgesehen davon, daß bei Giovanni schon früh die Landschaft bedeutender hervortritt als bei Mantegna (S. 356), hat er auch noch einen höheren angeborenen Sinn für die malerische Erscheinung, in deren Ausdruck er darum nicht nur später, sondern auch schon früher, wo er noch in reiner Tempera malt, bisweilen den Mantegna übertrifft.

Im Kreise seiner Gegenstände ist die Madonna die Hauptsache. Sie erscheint zunächst in vielen Exemplaren als Halbfigurenbild für die Privatandacht, mit dem vollen Kopftuch und mit älterem Gesicht, als reife Frau, auch nicht so zärtlich gegen das Kind gewandt wie die florentinische. Sie hat von vorn herein die Anlage zu einer größeren Vornehmheit, und all der kleine, zierliche Toilettenschmuck ist beiseite gelassen. Eins dieser Bilder finden wir in S. Madonna dell' Orto, mit gemustertem Rückenteppich. Drei mit Landschaftshintergrund in der Akademie: Nr. 612, das Kind

ähnlich wie dort, nur von der Gegenseite, dazu in den Wolken rote Engelköpfe; Nr. 594 mit dem segnenden Kinde; Nr. 596 die Madonna mit geschlossenen Augen vor einem Teppich zwischen zwei schlanken Bäumen, die schönste von allen, kein Jugendbild, sondern ein reifes Werk, nur von höchster Einfachheit (datiert 1487: Abb. 255). Eine sehr schöne derartige



Abb. 255. Madonna mit den Bäumen, von Giovanni Bellini. Venedig, Akademie.

Madonna finden wir noch in London (Nr. 280), sowie drei in Berlin, darunter eine mit dem vor ihr auf der Brüstung stehenden Kinde (Nr. 11). In Giovannis frühere Zeit gehört eine betende Madonna in ganzer Figur mit dem schlafenden Kinde auf dem Schoß, ungemein feierlich (Akademie Nr. 591, ganz übermalt). — Vollends die thronende Madonna des Kirchenbildes hat diesen ernsten und hohen Charakter, und sie hat mit den sie um-

gebenden Heiligen weniger Zusammenhang als bei den Florentinern. Auch das breite Halbfigurenbild aller späteren Venezianer, die „Madonna mit Heiligen", findet sich schon bei Giovanni: Akademie Nr. 613 zwischen Katharina und Magdalena, mit Ölfarben von wunderbarer Leuchtkraft; ähnlich Nr. 610 zwischen Georg und Paulus, aber viel schwächer und außerdem übermalt. Alle diese Gegenstände zeigen, verglichen mit ähnlichen Aufgaben Mantegnas, eine größere Weichheit und das eigentlich Malerische, das sich bei Giovanni immer selbständiger ausbildet. Einen Markstein in dieser Hinsicht bildete einst eine große „Madonna mit Heiligen" für die Kirche SS. Giovanni e Paolo (1867 verbrannt), noch in reiner Tempera. Sie hatte die Überlegenheit Giovannis über die Vivarini endgültig ausgesprochen.

Sodann hat Giovanni für die Hausandacht in der „Beweinung Christi" (Pietà), wie Mantegna, den nackten männlichen Körper zum Mittelpunkt eines Halbfigurenbildes gemacht, welches er in zwei verschiedenen Darstellungen — der aufgerichtete Körper wird entweder von Maria und Johannes, oder nur von Engeln gestützt und betrauert — öfter wiederholt hat. Er geht hier von Mantegna und von den Werken Donatellos aus und arbeitet sich, indem er die Aufgabe immer wieder anders erfaßt, von dem herben Realismus allmählich zu der ihm zusagenden malerischen Schönheit durch. Auf dem besten Exemplar der ersten Form (Brera) hat der Johannes mit seinen Drahtlocken und den gerollten Falten des Hemdes am Halse noch etwas von einer Bronzestatue an sich. Eine weitere Entwickelung dieses Typus zeigt eine im wesentlichen wohl von Schülerhand ausgeführte Helldunkeluntermalung mit lebensgroßen Figuren (Uffizien; Abb. 256). Wie mild und weich ist dagegen der Gegenstand auf den besten Bildern der zweiten Form (Berlin, Stadthaus in Rimini) behandelt: der Christus, das einemal von zwei erwachsenen Engeln in halber Figur gestützt, die hinter dem nackten Körper ein hellrotes Tuch gespannt halten, das andremal von vier kurzbekleideten, etwas jüngeren Engeln in ganzer Figur umgeben! Namentlich auf dem Berliner Bilde hat Giovanni mit der reinen Tempera schon eine Zartheit der Abtönung erreicht, die die Anlage zu einem wirklichen Koloristen bekundet.

Bald darauf tritt nun für die venezianische Malerei die denkwürdige Wendung ein, welche von der Tempera zum Lasieren mit Ölfarbe und zunächst zu einem gemischten Verfahren, dann aber zu der reinen Ölmalerei führt. Der Anfänge dieser neuen, niederländischen Technik an einzelnen Punkten Mittelitaliens ist früher gedacht worden (S. 255). In Venedig



Abb. 256. Pietà. Nach Giovanni Bellini. Florenz, Uffizien.

hat sie von den Einheimischen zuerst Giovanni ausgeübt. Die Überlieferung ist auch hier nicht so bestimmt, wie man wünschen möchte. Gewiß ist nur, daß Antonello da Messina im Anfange der siebziger Jahre nach Venedig kam und das Verfahren mitbrachte; 1475 malte er an einer Konversation für S. Cassiano, die solches Aufsehen erregte, daß der Herzog von Mailand seinen Gesandten beauftragte, Antonello als Hofmaler zu gewinnen. Ob aber der Künstler selbst in den Niederlanden war, oder ob er an flandrischen Bildern (Rogier van der Weyden) gelernt hatte, läßt sich nicht feststellen. In Sizilien nahm man das Verdienst dieser Anregungen auf den so berühmt gewordenen Landsmann früh für sich in Anspruch, und Vasari folgt der Lokalüberlieferung, die aber schon damals hoffnungslos verschüttet war. Man wußte, daß René von Anjou — bis 1442 Titularkönig von Neapel — in Öl dilettiert habe, und von dort läßt sich noch 1524 der Venezianer Marcantonio Michiel über einen Maler Colantonio berichten, der Antonellos Lehrer gewesen sein soll. Tatsächlich erscheint uns später die in Sizilien einheimische Malerei vielmehr umgekehrt von Venedig beeinflußt.

Antonellos Lebensumstände kennen wir nicht. Sein frühestes bekanntes Werk, eine Christushalbfigur in London (Salvator mundi von 1465, wenn nicht doch 70 zu lesen), ist durchaus niederländisch. Ebenso die kost=

bare kleine **Kreuzigung** von allerfeinster Ausführung in Antwerpen von 1475 (Abb. 257), mit einer wunderbaren Landschaft und vielerlei Staffage, Kaninchen usw., nur daß hier die breit modellierte Anatomie des Nackten als



Abb. 257. Kreuzigung, von Antonello da Messina. Antwerpen.

etwas künstlerisch selbständiges hervortritt und weit über die Aspirationen eines Niederländers hinausgeht. Ein Studierzimmer des Hieronymus mit perspektivisch geführten Aussichten in die Landschaft (London Nr. 1418) galt einst in Venedig, wo es Michiel 1529 erwähnt, auch als ein Jan van Eyck oder Memling. In Berlin findet sich eine kleine Madonna in einer Land=

schaft, die einst für Caterina Cornaro gemalt wurde. Dann kommen Bildnisse, eine ganze Reihe. Lauter jüngere Männer mit kurzem Brustausschnitt meist vor einer Steinbrüstung und mit ausführlichen lateinischen Inschriften. Sein angebliches Selbstporträt in London Nr. 1141; der „Condottiere" von 1475 im Louvre (Nr. 1134), d. h. ein unbekannter Venezianer, mit auf-



Abb. 258. Bildnis eines jungen Venezianers, von Antonello da Messina. Berlin.

fallend stark hervortretenden Pupillen. Zwei in Berlin: das schönste, ganz klein, virtuos modelliert und emailartig gemalt, stellt einen jungen Venezianer dar in schwarzer Kleidung und Mütze vor einer Landschaft (Abb. 258; die Jahrzahl jetzt sicher 1478 gelesen); das zweite (Nr. 18 A, in rotem Mantel auf dunklem Grund) hat die Jahrzahl 1474. Alle diese erinnern entschieden an flandrische Technik, haben aber doch eine breitere, flüssigere Farbengebung, etwas von einer mehr malerischen Vortragsweise, was zumal

bei diesem kleinen Format kein Altniederländer gegeben haben würde. Wir können Antonello in seinen späteren Bildern bis 1493 verfolgen. Hier zeigt er sich ganz als Venezianer, so in dem lebensgroßen Sebastian (Dresden), der in der Modellierung des Nackten, in der Verkürzung der menschlichen Gestalt und in der perspektivisch durchgeführten Architektur deutlich an Mantegna und Bellini erinnert (Abb. 259). So ist Antonello freilich ein hervorragender Porträtist, aber übrigens erscheint er doch auch in seiner Reife dem Giovanni gegenüber als der Empfangende und nicht als ein schöpferisches Talent, vielmehr als ein bedeutender Techniker, der sicher den Weg von einer Kunstweise in die andere findet, und der darum den Venezianern wohl die Vorteile dieser neuen Technik bringen konnte, aber nichts anderes. Dem größeren Talente Giovannis war es vorbehalten, die Technik in Italien in neuen Aufgaben zu bedeutenderer Wirkung zu bringen.

Giovanni, eine Künstlernatur im guten Sinne wie sein Schwager Mantegna, war sein ganzes Leben hindurch sehr tätig. Seit den achtziger Jahren nahm die Arbeit zu; er war für den Dogenpalast beschäftigt und konnte nicht mehr allen Aufträgen genügen, trotz den wachsenden Hilfskräften seiner Werkstatt. Denn nun wuchsen ihm bald seine jüngeren Schüler entgegen, deren Entwickelung wieder auf ihn zurückwirkte. Der kräftigste von ihnen war Tizian, der tiefsinnigste Giorgione, beide etwa gleichalterig. Man begreift es, wenn die sanfte Art des einen dem älteren Manne mehr zusagte, und wenn sie ihn unvermerkt eher gewann als die energische des anderen. So spricht man denn bei Giovanni von einer giorgionesken Periode, die, nach den Lebensverhältnissen Giorgiones gerechnet, in den neunziger Jahren beginnen könnte. Giovannis Bilder werden weicher und geschmeidiger in den Formen, in den Farben leuchtend und mannigfach abgetönt. Sie nehmen uns, über das Wohlgefallen an den einzelnen Gegenständen hinaus, in Anspruch durch eine allgemeine Stimmung, die wir nicht auf etwas einzelnes zurückführen können, die als ein tieferer, poetischer Inhalt sich unserer Empfindung bemächtigt. Und da der Grundzug dieser Stimmung mehr sinnend und ernst als heiter ist, so sind wir geneigt, hier das Bindeglied zwischen Giovanni und seinem Schüler Giorgione zu sehen. Giovanni hat nun in zahlreichen großen Kirchenbildern die höchsten Schöpfungen seines Geistes hervorgebracht. Man darf zwischen dem, was er zwischen 1480 und 1490 schuf, und den gleichzeitigen Arbeiten der Florentiner getrost Vergleiche machen. Mit Hilfe des neuen Verfahrens war die Wirkung des Lichtes und der Farben auf eine solche Höhe gebracht, daß man in Florenz

und Rom noch lange nach dem Anbruch des 16. Jahrhunderts von den Venezianern lernen konnte. War man dort noch reicher in der Erfindung und vielseitiger in den Gegenständen und gründlicher im Durchführen und Ausgestalten: in der natürlichen, unmittelbar wirkenden Darstellung des Lebens und in der Wiedergabe aller seiner leuchtenden Pracht war man in Venedig weiter. Charakteristisch ist hier die zunehmende Bedeutung einzelner Bestandteile, z. B. des Vorhanges, der Draperie, anstatt der bloß architektonischen Umrahmung; von dieser bleibt oft, auch bei dem einzelnen Brustbild, Porträt, Madonna usw., nur die Steinbrüstung übrig, worin die Venezianer mit den Oberitalienern zusammentreffen. Sodann ist jetzt in Venedig, mit Hilfe des neuen Bindemittels, die Stoffmalerei ausgebildet worden, und endlich kam das Malen in Öl der Landschaft zu gute, die nun auf den Figurenbildern der Venezianer und schon bei Giovanni eine große Bedeutung gewinnt. Das scheint seltsam, da man für die Landschaft doch in Venedig kaum natürliche Vorbilder hatte. Aber die Künstler hatten die Erinnerung an ihre Heimat mitgebracht, und die Landsitze der nahen Küste gaben weitere Anregung. Die Öltechnik konnte das Pflanzenleben und das wechselnde Spiel der atmosphärischen Luft besser wiedergeben als die Tempera, die man darum auch bisweilen für das Figürliche beibehielt, um nur den landschaftlichen Hintergrund in Öl zu malen. So bekam dieser selbst neue Bedeutung. Der Venezianer, auch darin dem Nordländer ähnlicher, wußte Stimmung in die Landschaft zu legen. Sie wurde schon als Hintergrund selbständiger, für das Bild wichtiger, wurde dann zur Hauptsache oder hielt doch den Figuren fast das Gleichgewicht. Was Giovanni Bellini begonnen hatte, führte Tizian weiter. Bei Rubens und anderen treffen wir es viel später wieder. Dort also in Venedig hat es seine Heimat.

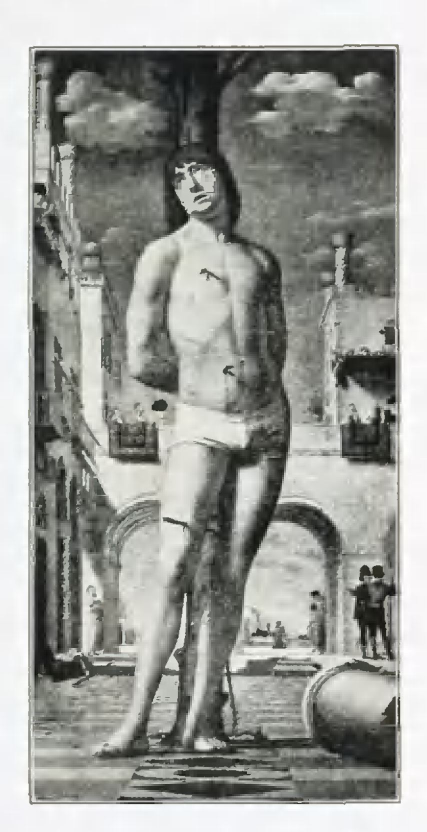


Abb. 259. Sebastian, von Antonello da Messina. Dresden.

Wir sahen schon, daß Giovanni im Gegensatze zu Mantegna einen besonders fein ausgeprägten Sinn für diesen Bestandteil der Malerei hatte.

Die Landschaft des „Petrus Martyr" (London Nr. 808) galt von jeher für etwas sehr merkwürdiges: ein durchlichteter Wald nimmt den größten Teil des Bildes ein und steht ganz für sich da, vorne agieren die Hauptfiguren,



Abb 260. Santa Conversazione für S. Giobbe (untere Hälfte), von Giovanni Bellini. Venedig, Akademie.

zwei Mönche und zwei Räuber. Alles das hat aber trotz der Namensbezeichnung mit Giovanni kaum etwas zu tun, eher könnte es von Gentile sein, wahrscheinlich aber ist es von einem Nachfolger, man hat zuletzt an Basaiti gedacht. Dagegen haben wir noch von ihm selbst als letztes großes Lebenswerk die herrliche heroische Landschaft mit mythologischen Figuren (Schloß

Alnwick beim Herzog von Northumberland), welche Alfons I. von Ferrara 1514 bestellt hatte. Des Herzogs Schwester, Isabella von Mantua (S. 375),



Abb. 261. Santa Conversazione, von Giovanni Bellini. Venedig, S. Zaccaria.

die zehn Jahre früher nach mühsamen Unterhandlungen endlich eine Geburt Christi bekommen hatte, konnte ein weltliches Bild von dem Vielbeschäftigten nicht erlangen. Jene Landschaft in Breitformat gibt Anlaß zu vielen Beobachtungen. Mantegna hatte das Mythologische auf seinen beiden Bildern

für Isabella in seiner gedankenreichen und zugleich formstrengen Weise gegeben, hie und da zu einer gewissen höheren Schönheit erhoben. In Costas „Musenhof" spüren wir etwas von dem erfindenden Geiste Ariostischer Romantik. Giovanni gibt Figuren aus dem bacchischen Kreise, wie sie sein Vater einst in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte, aber hier in behaglicher Sinnenlust gelagert, Merkur ausruhend unter Nymphen und Satyrn, eine Vorstufe zu Tizians ausgelassenen Bacchanalien. Er setzt sie in eine weite, von der untergehenden Sonne durchschienene Waldlichtung und übertrifft seine Vorgänger in dem Ausdruck der Naturstimmung. Ihm gehört die ganze Erfindung und auch noch die Zeichnung, welche dieser Stimmung die Grundlage gibt. Die weitere, etwas lieblose Ausführung übernahm nach des Lehrers Tode Tizian, der dann auch den Hintergrund, das Bergland seiner Heimat Cadore, hinzugefügt hat.

Endlich haben wir noch einige der herrlichen Kirchenbilder aus Giovannis reifer Zeit zu betrachten. Die Reihe beginnt mit einer breiten Altartafel in Öl für S. Giobbe (Akademie) vielleicht schon 1478: die Madonna thront mit je drei Heiligen rechts und links; auf den Stufen des Thrones sitzen drei langbekleidete musizierende Engelknaben (Abb. 260). In diesem von den Zeitgenossen vielbewunderten Werke gibt Giovanni nach Komposition, Farbe und Stimmung, so möchte man meinen, bereits sein Höchstes, und bessere nackte Figuren hat er in der Tat niemals gemalt als diese beiden venezianischen Krankheitshelfer, die hier an den bevorzugten Stellen stehen. Und doch ist das nur die Vorahnung einer noch höheren Leistung, der Madonna in S. Zaccaria von 1505 (Abb. 261). Er hatte sie gerade vollendet, als Dürer nach Venedig kam. Da ist alles vereinfacht und die Kunst in den einzelnen Teilen gewachsen, die Zahl der Figuren (je zwei Heilige und dazu ein geigender Engel auf der Thronstufe) ist eingeschränkt, der Ausdruck der sinnenden Gesichter noch mehr vertieft. Auch die Falten sind weicher, das Kolorit ist wärmer und die Luft duftiger. Der Thron steht ebenfalls in einem hochgewölbten Nischenbau, woraus sich die Form des Hochbildes ergeben hat.*) Bellini hat sich hier seinem Schüler Giorgione am meisten genähert. Interessant ist in dieser Hinsicht der Vergleich mit zwei Bildern, deren Entstehungszeit (1488) so weit zurückliegt, daß damals von einem Einflusse Giorgiones noch nicht die Rede sein kann. Auf dem

*) Der obere Teil des schlecht gehängten und ganz verwahrlosten Bildes klärt sich für keinen Standpunkt auf, und unten ist es mit Altarleuchtern verstellt. So hütet die große Bewahrerin Kirche ihre köstlichsten Schätze.



Abb. 262. Madonna mit dem Dogen Barbarigo, von Giovanni Bellini. Murano, S. Pietro Martire.

einen, einem Breitbilde (S. Pietro Martire in Murano) thront die Madonna vor einem breit gezogenen Vorhange, zu dessen Seiten man in die Landschaft sieht (Abb. 262). Links kniet der Doge Barbarigo, von Markus an die Stufen des Thrones geleitet, rechts steht Augustin im Bischofsornat. Zu den Seiten der Maria nach dem Hintergrunde zu stehen zwei langbekleidete musizierende Engel, oben erscheinen, in vier Gruppen geordnet, auf Wolken geflügelte Engelköpfe. Die Farben sind tief und glänzend, die Lichter pastos aufgesetzt, wie später bei Tizian. An den einzelnen Gegenständen sieht man, wie weit Giovanni aus eigenen Mitteln der Schönheit Giorgiones entgegenkommen konnte; in bezug auf die eigentümliche, geheimnisvolle Stimmung ergibt aber das spätere Bild von S. Zaccaria einen bemerkenswerten Überschuß über das frühere. Das andere Altarbild von 1488 (S. Maria dei Frari) hat ungefähr dieselben Bestandteile: die Madonna mit jederseits zwei männlichen Heiligen und mit zwei musizierenden Engeln in kurzen Hemden (wie bei Mantegna und Donatello). Die Figuren an sich sind wohl noch schöner, die Heiligen aber in besonderem Pilasterbau von der in der Hauptnische sitzenden Madonna (Abb. 263) getrennt und ohne Beziehung zueinander, also wie auf der älteren Ancona.

In einzelnen dieser großen Heiligenbilder seiner späteren, vielbeschäftigten Zeit nimmt man wohl ein Nachlassen der alten Kraft wahr, wenn nicht die ausführende Hand geringerer Schüler das verschuldet hat. In der Erfindung zeigt ihn noch ganz zuletzt ein Altarbild für S. Giovanni Crisostomo (1513) auf der früheren Höhe: Hieronymus sitzt lesend auf einem Hügel, unten stehen in größerem Maßstabe Christoph und Augustin, das Ganze in einem Bogen und ohne strenge Komposition. Die Figuren sind groß und würdig aufgefaßt, die Köpfe mit dem sinnenden Ausdruck jedenfalls von ihm selbst gemalt, und in der Verteilung von Licht und Schatten, sowie in dem kräftigen, leuchtenden Kolorit gehört das Bild noch zu den allerschönsten.

In der Sammlung der Akademie finden sich noch fünf pastos gemalte Bildchen von emailartigem Glanz mit mythologischen Sujets: Bacchus, Mars, nackten Frauen und Putten zu Wagen oder zu Schiff in feiner Landschaft (Nr. 595). Einst dienten sie zum Schmuck eines truhenartigen Möbels; was sie bedeuten sollen, wissen wir nicht. Im Kreise Isabellas von Mantua urteilte man 1501, Giovannis Kunstweise eigne sich nicht zu „Historien“. Wir haben aber doch noch von ihm eine merkwürdige religiöse Allegorie von ungemein reicher Erfindung, das Breitbild der Uffizien Nr. 631

(Abb. 264), das früher anderen zugeschrieben wurde, z. B. Basaiti. Nach einer kürzlich gefundenen Erklärung (Ludwig) ist es ein aus Dante und einem altfranzösischen Dichter gewonnenes Mysterium: in einem Paradies-



Abb. 263. Thronende Madonna, Teilstück des Altarwerks, von Giovanni Bellini. Venedig, S. Maria dei Frari.

garten, vor dessen Marmorschranken Petrus und Paulus stehen, sitzt Maria, neben ihrem Thron die gekrönte Gerechtigkeit, Menschenseelen spielen mit Äpfeln des Lebensbaums, und rechts stehen als ihre Fürsprecher Hiob und Sebastian (diese genau wie auf der Kirchentafel von S. Giobbe); die reich

abgestufte Landschaft ist mit kleinen Heiligengeschichten (Hieronymus, Antonius, Paulus) staffiert. Giambellin wird stolz gewesen sein auf seine invenzione. Wir haben, auch ohne sie zu verstehen, das Künstlerische empfunden: die tief poetische Stimmung der „Madonna am See“ und die eigentümliche Wirkung dieser aufgelösten Komposition mit zerstreuten Figuren, die bei den Venezianern dann so beliebt wird. Von hier ist nicht mehr weit bis Giorgione.

Ehe wir uns Giorgione und den anderen bedeutenderen Schülern Giovannis zuwenden, müssen wir dreien seiner älteren Nachfolger einige Bemerkungen widmen. Sie sind alle von der Schule von Murano ausgegangen und allmählich in den Bereich Giovannis hinübergetreten. Carpaccio z. B. hat mit ihm 1507 im Dogenpalast gearbeitet. Er und Cima gehen als tüchtige Nachzügler ihren Weg weiter, unberührt von den Einwirkungen seiner späteren Entwickelung, die an dem jüngsten von ihnen, Basaiti, schon wahrnehmbar ist.

Vittore Carpaccio, vielleicht aus Istrien, imponiert äußerlich am meisten mit seinen großen zwischen 1489 und 1522 gemalten Geschichtsbildern: „Leben der Ursula“ in neun großen Bildern (Venedig, Akademie), kleiner im Format und noch reifer (1502—8) „Leben der Heiligen Georg und Hieronymus“ in zehn Bildern (daselbst, S. Giorgio degli Schiavoni); „Stephanuscyklus“ in fünf Bildern (zerstreut; eins in Berlin, 1511). Aufzufassen sind sie als Dekorationen für Innenräume, anstatt der Fresken; sie sind in Öl auf Leinwand gemalt (sonst malte Carpaccio auch, wie die beiden anderen, auf Holz). Sie schließen sich also in der Gattung an Gentile Bellini an, mit dem Carpaccio auch die Vorliebe für orientalische Kostüme teilt. Irgend welche tiefere psychologische Züge, wie bei den Florentinern, darf man nicht suchen. Schon daß er ein weniger gewähltes Publikum zu malen hatte, macht einen Unterschied. Das feine, geistige Florenz bringt individuell abgestufte Persönlichkeiten hervor, der Anspruch des Venezianers geht auf äußerliche Vornehmheit. Und vollends die Mitglieder der Brüderschaften, die hier porträtiert sein wollten, sind Durchschnittsleute, wenn auch einzelne Senatoren darunter waren. Im Grunde ist es darum auch nicht richtig, Carpaccio einen Erzähler zu nennen; er gibt gut gestellte lebende Bilder. Aber sie wirken angenehm, zunächst wegen ihrer Trachten und der Architektur, als naive Darstellungen der Zeit, dann auch malerisch, aber weniger durch die feinere Gruppierung, worüber das bei Gentile Gesagte gilt, als



Abb. 264. Religiöse Allegorie, von Giovanni Bellini. Florenz, Uffizien.



Abb. 265. Mariä Tempelgang, von Carpaccio. Mailand, Brera.

durch die Kontraste der großen Licht- und Schattenmassen und durch die venezianische Farbe. In dieser Hinsicht lehrt aber auch schon ein einziger Blick auf Giovanni Bellini den Abstand von einem selbständigen Koloristen höherer Ordnung kennen. Außer den reichen Architekturveduten sind für Carpaccio die Innenräume charakteristisch: das Schlafzimmer der Ursula, die Zelle des Hieronymus, ein Gemach zweier Courtisanen, die sich mit ihren Tieren die Zeit vertreiben (Museo Correr), — alle mit buchstäblicher Wiedergabe auch des kleinsten Mobiliars, aber ohne Intimität und feine Lichtwirkungen. Gegenstände aus der Bibel und der heiligen Geschichte liegen nicht gut für seine Begabung. Wo er sie wählt, müssen sie sich die in Venedig übliche Umbildung in die Kostümprozession gefallen lassen: Mariä Tempelgang (Brera, Abb. 265). Man gibt ihm neuerdings den

vielumworbenen „Christus in Emmaus“ (Venedig, S. Salvatore), der früher sogar Giovanni Bellini zugeschrieben wurde.

In dem Saal der Assunta, der an einheitlicher Wirkung in der Welt



Abb. 266. Darstellung im Tempel, von Carpaccio. Venedig, Akademie.

nicht seinesgleichen hat, wo alle diese großen Venezianer außer Giorgione, Palma und Lotto mit Werken ersten Ranges uns entgegenleuchten, hängt, nicht weit von Giovanni Bellinis Madonna di S. Giobbe, Carpaccios

Darstellung im Tempel von 1510, aus derselben Kirche, sein schönstes Altarbild (Abb. 266). Er wollte dem gefeierten Giambellin so nahe wie möglich kommen und gab eine würdige, nur allzu regelrechte Komposition. Auch die Gesichter sind einförmig und ohne tieferen Ausdruck. Das Beste sind außer der Gewandmalerei die drei Musikengel, alles in dem ihm eigentümlichen weißgrauen Farbenton.

Feiner in der Erfindung und intimer im Ausdruck ist Cima da Conegliano (aus Friaul). Sein besonderes Schönheitsgefühl zeigt sich namentlich in dem Landschaftlichen, wozu er oft das Hügelland seiner Heimat verwendet, was ihm seinen Künstlernamen „Cima" eingetragen hat. Er malt zwischen 1489 und 1517, leicht erkennbar an seiner Schatten- und Lichtgebung, an der Plastik seiner Gegenstände und dem metallischen Glanz seiner manchmal sehr schönen — z. B. eines Rosa oder Lila — Lokalfarben, worin er gegen Ende auch weicher wird, ohne aber die duftigen Lasuren Giovannis zu erzielen. Sein Stoffgebiet ist nicht die Kostümszene, sondern das ruhige Heiligenbild mit hübschen zeitgeschichtlichen, genrehaften Zutaten. Dementsprechend wählt er statt des breiten das hohe Format. Gut mit vier bezeichneten Bildern ist er in Berlin vertreten; gut ist auch ein kleines Breitbild in Dresden: „Mariä Tempelgang", sowie eine „Madonna mit zwei Heiligen", mit schöner Landschaft und Staffage, die schon an Giorgione erinnert, in Wien (Nr. 150). Aber das Beste von ihm findet sich in Venedig. Eine große Konversation mit sechs Heiligen und zwei Musikengeln auf der Thronstufe, im Durchblick Landschaft mit Engelköpfen (Akademie Nr. 36), hat den Aufbau und den Charakter Giambellins. Auf einer „Geburt Christi" von 1504 (Carmine) mit assistierenden venezianischen Frauen und Kindern in zerstreuter Gruppierung überwiegt schon beinahe die Landschaft, das Ganze wird von einem Architekturbogen im Vordergrund eingerahmt. Unter deu Kindern dieses Bildes kommt auch ein kleiner Tobias mit seinem Raphael vor. Derselbe Schutzengel findet sich auf einem Tobiasbilde der Akademie (Nr. 592; Abb. 267). Hier ist die Landschaft nicht mehr bloß Hintergrund, sondern selbständig. Die Figuren sind hineingestellt, einzeln für sich, sie gehen einander nichts an. Wie verträumt steht Jakobus da und sieht in sein Buch. Echt venezianisch! Ganz anders machte es der aktive Florentiner (S. 264). Bei Cima finden wir noch besonders glückliche Beispiele dieser aufgelösten Komposition. Auf einer prächtigen hohen Kirchentafel, ganz früh, 1489, und doch schon in Öl, in der Kirche Madonna dell' Orto, sehen wir unter einem ins Freie geöffneten Kuppelbau fünf Heilige stehen,

in der Mitte auf einem kleinen Postament wie eine Statue den Täufer Johannes mit erregter Gebärde, die anderen ernst und sinnend, jeder hat seine besondere Blickrichtung. Ähnlich ist das hier mitgeteilte spätere Thomasbild (Akademie Nr. 611; Abb. 268), nur einfacher und weniger feierlich, es stammt aus der Scuola der Maurer. Statuengleich und doch in malerischer Haltung stehen die Figuren vor der freien Luft. Ihre Wirkung be-



Abb. 267. Tobias mit dem Engel, von Cima da Conegliano. Venedig, Akademie.

ruht darauf, daß nach dieser Kompositionsweise von dem Betrachter jede für sich genommen wird.

Nicht so prunkvoll, wie Carpaccio ist, und nicht so zart und lieblich, wie Cima wenigstens manchmal sein kann, ist Marco Basaiti, aber dafür mannigfaltiger. Seine Heiligenbilder muten uns nicht ruhig und harmonisch an; sie haben einen strengen, düsteren Ausdruck und etwas herbes in der Zeichnung. Es ist, als suchte der Künstler nach etwas, dessen er in der Ausführung nicht Herr werden kann. Er malt zwischen 1490 und 1521 und nähert sich gegen 1510 dem Giovanni. Er ist mit drei oder vier

Bildern (Beweinung Christi) in Berlin gut vertreten. Für seine Stimmung sind die Landschaftshintergründe wesentlich. Seine Farbe ist tief und kräftig, mit einem harzigen Bindemittel aufgesetzt, nicht vertrieben. Darum sind auch die Umrisse hart. In seiner besten Zeit nähert er sich mehr der Art



Abb. 268. Der ungläubige Thomas, von Cima da Conegliano. Venedig, Akademie.

der jüngeren Venezianer und gibt auch, etwa unter dem Einflusse Palmas oder Lottos, den harten Umriß und den harzigen Farbenauftrag auf. Aber diese Änderung ist kein Fortschritt, sondern sie bedeutet nur den Übergang in eine neue Manier. Die Bilder seiner mittleren Zeit bezeichnen dagegen seine Höhe. Wer sich in Basaiti hineinversetzen mag, der wird den Eindruck

gewinnen, daß er fesseln kann und eine Stimmung erweckt, für die man dann auch wohl in den Einzelheiten nach einer Begründung sucht. Er ist



Abb. 269. Die Berufung der Söhne Zebedäi, von Basaiti. Venedig, Akademie.

selbstverständlich lange nicht so tief wie Giorgione oder Lorenzo Lotto, aber interessanter als Cima oder Carpaccio. Man traut ihm vieles zu, wie früher jene „Madonna am See", so jetzt eine Halbfigur der Maria mit dem

kahlköpfigen schlafenden Kinde auf dem Schoße in einer eigentümlichen Landschaft mit allerlei Tieren (London Nr. 599). Die Akademie besitzt drei Hauptwerke von ihm, jedes in seiner Art einzig. Die Berufung der Söhne Zebedäi an einem norditalienischen Gebirgssee (Nr. 39; Abb. 269), 1510 datiert, gibt uns mit lauter venezianischen Menschen, auch in der Kleidung, worin nur Christus eine Ausnahme macht, eine Wirklichkeitsfrische, die nicht leicht wieder gefunden wird. Wie natürlich ist der Anstieg der drei: Jakobus, Johannes, Zebedäus, mit dem Jungen, der von seiner Angel weg ihnen zusieht! Die Gattung ist wieder „Landschaft mit Figuren", nur daß die Figuren hier einen Handlungsinhalt ausdrücken. Man vergleiche hiermit den Florentiner (Ghirlandajo auf dem Fresko in der Sixtina S. 270). Ergreifend ist das etwa gleichzeitige Gethsemane mit der winterlich unfruchtbaren Landschaft (Nr. 69; Abb. 270). Man sieht durch einen Bogen, von dem eine Lampe herabhängt, und davor stehen ernste Heilige, namentlich Dominikus mit dem in die Ferne gehenden Blick macht hier eine große Wirkung. Franz sieht in sein Buch, damit der Eindruck des hinter ihm hervorsehenden Ludwig von Toulouse nicht verloren gehe, des immer in einschmeichelnder Jugendlichkeit dargestellten Guelfenheiligen. Dieses auffallend schöne Modell benutzte der Künstler noch einmal zu einem toten Christus, der lang ausgestreckt liegt auf einer niedrigen Breittafel, mit je einem spielenden Putto am Kopfende und zu Füßen, das Ganze von einem Liebreiz, der alle Trauer vergessen macht (Nr. 108).

Wir kommen nun zu den jüngeren Nachfolgern Giovanni Bellinis. Unter ihnen sind uns einige verständlich und ausreichend bekannt, weil ihre ganze Entwickelung klar vor uns liegt, und ihr langes Leben ihrem künstlerischen Schaffen einen vollen Abschluß gewährte. So vor allen Tizian, der größte und vielseitigste, der von allen Einzelvorzügen seiner Genossen etwas in sich hat und noch etwas hinzutut, was sie alle nicht haben, nämlich dramatisches Leben! Dann Palma, der Maler der vielen Frauenbildnisse mit dem leuchtenden Fleisch und den goldblonden Haaren, oder Sebastiano, der später zu Michelangelo überging, also kein reiner Venezianer mehr blieb. Andere wieder erfahren verschiedene Einflüsse, aber die Reihenfolge dieser Einflüsse oder, was manchmal dasselbe ist, das Verhältnis solcher Maler zu einzelnen verwandten Künstlern, ist uns nicht völlig klar, während wir doch von ihnen selbst zahlreiche Bilder und auch von ihrem Lebensgange einige

Kunde haben. Zu diesen gehören der tiefe, geheimnisvolle Lorenzo Lotto und ein etwas Geringerer, Girolamo Romanino; sie erinnern oberflächlich an Palma, gehen aber keineswegs in ihm auf. Einer aber ist unter



Abb. 270. Gethsemane, von Basaiti. Venedig, Akademie.

ihnen, dem kein volles Leben gemessen war, von dem wir wenig Bilder haben, von dem wir noch weniger wissen, denn er ist in der Blüte der Jahre gestorben, den wir aber dennoch für den bedeutendsten neben Giovanni

Bellini und Tizian halten müssen, weil auf sein früh verschwundenes Talent viele für die Venezianer charakteristische Eigenschaften zurückgehen, und das ist Giorgione.

Giorgiones Bild wiederherzustellen, soweit das mit den heute vorhandenen Mitteln noch möglich ist, wäre die schönste Aufgabe innerhalb der ganzen venezianischen Kunstgeschichte. Aber auch die schwerste! Denn es bedarf dazu des Sammelns und Sichtens vieler Züge, die sich bei anderen Malern finden und die auf ihn zurückzugehen scheinen, einer Rechnung, die mit manchen Störungen zu kämpfen hat und bei aller Sorgfalt doch nicht sicher sein wird, Fehler zu vermeiden. Sollte sie dann auch für den Künstler selbst kein volles und in allen Teilen gesichertes Ergebnis haben, so wird die Bemühung doch dazu führen, daß wir seine Mitstrebenden besser verstehen. Das Problem liegt hier ähnlich wie bei Verrocchio, dessen mutmaßlicher Bedeutung innerhalb der florentinischen Malerei wir früher weiter nachgehen mußten, als es die klare Überlieferung mit Sicherheit zu tun gestattete. Wir werden nun zur Schilderung Giorgiones seine Mitstrebenden und seine Nachfolger, soweit es zweckmäßig ist, mit heranziehen müssen, um, was dann noch über jeden einzelnen besonders zu sagen ist, am Schlusse nachzuholen.

Giorgione, um 1477 geboren, ist etwa so alt wie sein Mitschüler Tizian oder wie Lorenzo Lotto, wenige Jahre älter als Palma, der aus Bergamo stammt. Romanino aus Brescia, der noch oft an ihn erinnert, ist schon fast zehn Jahre jünger. Am populärsten von allen ist nächst Tizian Palma. Er ist am leichtesten verständlich, denn er ist am wenigsten tief, und mehr als die Hälfte seiner (im ganzen über fünfzig) Bilder ist außerhalb Italiens zu finden; allein schon in Dresden kann man ihn fast vollständig kennen lernen. Seine meist weiblichen Köpfe sind berückend schön, fast schöner aber noch die Kleider, weniger ausdrucksvoll die Gestalten, am unbedeutendsten die Hände, in die doch mancher große Seelenmaler soviel zu legen wußte, entzückend endlich ist die Landschaft und eine über das Ganze ausgegossene heitere, aber nicht lebhafte Stimmung. Weil diese Palmastimmung etwas sich leicht dem Beschauer mitteilendes ist, und weil die edelsteinartig leuchtende Farbe manches seiner Bilder, sowie der Typus seiner Frauenköpfe etwas sehr charakteristisches haben, so hat man lange in ihm einen maßgebenden, für andere, selbst für Tizian oder Giorgione einflußreichen Maler zu sehen geglaubt. In Wirklichkeit war er mehr eine empfangende Natur, die etwas einseitig, aber ausdrucksvoll wieder-

gab. Das anmutige Spiel dieses schönen Lebens muß anderwärts seine Quelle haben. Lorenzo Lotto ist außerhalb Italiens, wo seine meisten Bilder (über sechzig) sind, nicht so leicht zu begreifen. Er ist bedeutend vielseitiger als Palma, erfaßt auch den Körper und die männliche Erscheinung mit Meisterschaft und gibt seinen Gesichtern mannigfachen, tiefen geistigen Ausdruck. *Man könnte, im Vergleiche mit Palma, vielmehr ihn* für den Gebenden, für den Urheber wenigstens eines Teiles dieses venezianischen Zaubers halten. Eine kräftigere Natur ist er jedenfalls. Schon eine Galerie, wie die Berliner, genügt, um das erkennen zu lassen. Aber Lottos künstlerische Entwickelung ist dunkel. Seine Vielseitigkeit kann auch in der Fähigkeit großer Anempfindung ihren Grund haben, und der geistige Urheber bleibt zu suchen. Daß Tizian eine solche eigene geistige Kraft ist, wird aus seinem langen Leben ohne weiteres klar. Er ist beinahe hundert Jahre alt geworden und hat bis in sein hohes Alter mit ungebrochener Kraft geschaffen. Er ist der vielseitigste von allen Venezianern, hat neue und immer neue Wege eingeschlagen, als die Genossen aus der Werkstatt Bellinis längst tot waren, ist also ein selbständiger Mann, ein Genie. Aber auch solche nehmen Einflüsse an; diese müssen nur zur rechten Zeit kommen. Warum sollte auch nicht Tizian ganz früh von Giorgione gelernt haben, wie es doch der Kunsthistoriker der Venezianer, Lodovico Dolce, in seinem Dialog Aretino (1557) und eine namenlose Biographie Tizians von 1622 aus dem Besitze der Familie behaupten?

Von G i o r g i o n e meldet uns die Überlieferung wenig, aber dies Wenige macht den Eindruck, daß die jedesmal Überliefernden von dem Werte ihrer Mitteilung eine hohe Vorstellung hatten, daß es sich um einen sehr beachtenswerten Mann handelte, über den man leider nicht mehr zu erzählen wußte. Der „große Georg" war das Kind eines Landmädchens aus der Umgegend von Castelfranco und eines Vaters von adeligem Geschlecht. Das ist alles, was man von ihm persönlich wußte. Alles andere knüpft sich an seine Künstlerlaufbahn und an Nebenumstände. In Castelfranco lebte ein vornehmer Kriegsmann, der ein Lehen trug von Caterina Cornaro, der einstigen Königin von Cypern, die einige Stunden weiter nordwärts nach den Bergen zu als Witwe damals Hof hielt. Dem Alten starb in der Blüte der Jahre sein herrlicher Sohn, und zum Andenken an ihn baute er an die Hauptkirche der Stadt eine Kapelle, und für diese bestellte er bei Giorgione die A l t a r t a f e l, welche ihren Platz nie gewechselt hat: eine sinnend niederblickende Madonna in einfacher Haltung auf einem sehr hohen

Throne mit reichgemusterten Teppichen (Abb. 271). Unten, links von uns, steht gewappnet ein schöner Jüngling, der heilige Liberale, der Schutzpatron der Kirche und zugleich die künstlerische Erinnerung an den Verstorbenen (Abb. 272). Auf der anderen Seite steht der heilige Franziskus; hinten sieht man stimmungsvolle Landschaft, an Castelfranco erinnernd. Oben, um die Gestalt der Madonna und auf der Landschaft, liegt noch warmes, goldiges Licht; unten am Thron, in der Kapelle, stehen die Männer schon in dämmerigem Halbdunkel. — Der junge Matteo war erst 1504 gestorben. Als dies einfache, ergreifende Bild in Bestellung gegeben wurde, war Giorgione mindestens 27 Jahre alt, und er lebte überhaupt nur noch sechs Jahre, bis 1510. Das Ansehen, das er als Schüler Bellinis neben Tizian genoß, hatte er sich also schon damals erworben. Das Bild zeigt einen fertigen Künstler. So ehrenvoll ihm der Auftrag des vornehmsten Mannes seiner Heimat sein mochte, er bekam ihn doch, weil er ihn verdiente und in Venedig als ein Maler von Ruf galt, mochte er nun damals noch in Bellinis Werkstatt arbeiten oder nicht. Der junge Meister führte einen Geschlechtsnamen (Barbarelli) trotz seiner diskreten Herkunft. Eine solche war damals in fürstlichen Familien nicht anstößig; warum hätte es unter einfachen Adeligen anders sein sollen? Er hätte die Erscheinung dieser vornehmen Gesellschaft schwerlich so getreu wiedergeben können, wenn er nicht auch an ihrem äußeren Leben, so oft er sich in seiner Heimat aufhielt, Anteil gehabt hätte. Die Königin Caterina saß ihm zum Bildnis. Ihr Vetter Bembo hat in einem äußerst anmutigen Buche, den „Leuten von Asolo“ (1505), das Leben an



Abb. 271. Thronende Madonna, von Giorgione. Castelfranco.

dem kleinen Hofe hübsch geschildert, wo sich die Damen mit den Herren geistig unterhielten, Kanzonen dichteten und musizierten, während in Venedig die Frauen, wie wir aus Palmas Bildern sehen, hauptsächlich an ihr schönes Haar und an ihre kostbaren Kleider zu denken pflegten. Giorgiones „Konzert" (Palast Pitti) gibt eine etwas verklärte Auffassung derjenigen Kunst, welche neben hübschen Versen das Leben jener Tage verschönte. Und ein weltlicher Vers von seiner Hand, so heißt es, hätte vor Zeiten noch auf der Rückseite des ernsten Altarbildes von Castelfranco gestanden, wovon soviel erhalten war: „Komm, Cäcilie, komm und eile; ich verweile, dein Georg . . .", und diese Cäcilie wäre keine andere gewesen als jene hohe Madonna selbst. Wieviel nun auch Sage ist, und wieviel Geschichte, jedenfalls denken wir uns gern den schönen jungen Giorgione (denn gewiß war er stattlich von Figur!) mit dem tiefen, schwermütigen Ausdrucke seiner jugendlichen Männerköpfe, mit Laute und Degen in vornehmer Tracht, inmitten der Kreise, die wohl keiner so poetisch verewigt hat wie er. Und wenn man seine persönliche Anmut ersetzen ließ, was ihm an Rang vielleicht zu einer Stellung gegenüber einem Teile dieser Gesellschaft fehlte, so brachte er von Venedig aus den Ruf eines angesehenen Künstlers hinzu, auf den die kleine Vaterstadt stolz sein konnte. Und sie war es auch sicherlich. Denn wenn auch anfangs in der künstlerischen Welt die Neider seines raschen Erfolges über die verhältnismäßig kleinen Bilder spotteten, mit ihren wenigen Gegenständen und den halben Figuren, die eigentlich nichts taten, als daß sie in reizender Landschaft oder vor einem tieffarbigen Teppich saßen oder ruhten und sich ansehen ließen: fünfzig Jahre nach seinem Tode war alles voll von solchen Bildern, die

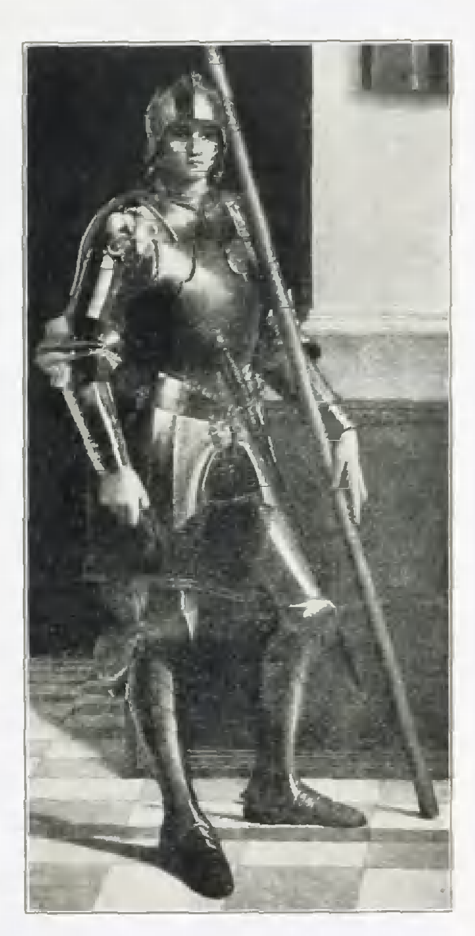


Abb. 272. Der h. Liberale. Aus dem Altarbilde des Giorgione in Castelfranco.

in der Weise Tizians oder Palmas gemalt und auf den Namen des berühmten Giorgione getauft wurden. Und weiterhin im 17. und 18. Jahrhundert sollte jedes spätvenezianische Bild dieser Art ein „Giorgione“ sein. Auch hatte der berühmteste Bürger von Castelfranco über hundert Jahre nach seinem Tode ein Denkmal bekommen, da wo sein schönstes Bild sich befindet, in der Kirche des heiligen Liberale. Dorthin wurden 1638 seine Gebeine übertragen.*) Seine Werke aber, die seinen Ruhm schufen und so vielen Fälschungen ein vorübergehendes Ansehen verschaffen mußten, sind fast alle untergegangen. Zerstört worden durch die Salzluft der Lagunen sind vor allem die vielen Malereien in Öl und in Fresko, mit denen Giorgione die Außenwände von Palästen und öffentlichen Gebäuden schmückte. An einem, dem Fondaco dei Tedeschi, arbeitete Tizian mit ihm und, wie es scheint, unter ihm, woraus nicht notwendig folgt, daß Giorgione älter war. Aber auch Staffeleibilder haben sich nur wenige erhalten, im günstigsten Falle nicht ein Dutzend, auch wenn man solche dazu rechnet, die nicht sicher beglaubigt sind.

Äußerlich bezeugt sind nächst der Altartafel in Castelfranco zwei Bilder im Palazzo Giovanelli und in Wien, um 1530 sah sie Marcantonio Michiel in Venedig, ebenso die schlafende Venus in Dresden (Abb. 273), an der Tizian einen jetzt beseitigten Cupido gemalt und die Landschaft vollendet habe, wahrscheinlich also nach des Freundes Tode. Die Landschaft stimmt in der Tat mit der auf Tizians „Noli me tangere“ in London überein. Früher galt das ganze Bild als Tizianisch. Seit Morellis Entdeckung sagt sich jeder, der Tizians vergleichbare Frauengestalten bis um 1530 kennt, daß diese Venus nicht von ihm sein kann. Und nun wissen wir, daß die edelste Erscheinung einer Ignuda, die jemals gemalt worden ist, Giorgione zum Urheber hat, dessen Ruhm schon dieses eine Werk unvergänglich machen müßte.

Es verdient bemerkt zu werden, daß lange vor Vasari und fast noch bei Lebzeiten Giorgiones sein Altersgenosse, der Graf Castiglione, in seinem Cortegiano den „Georgio da Castelfranco“ neben Lionardo, Mantegna, Raffael

*) Unmöglich, sagt man jetzt, wenn er wirklich an der Pest starb. Außerdem werde der Geschlechtsname erst bei Ridolfi 1648 erwähnt, das Mädchen von Vedellago erst 1697. Wir kennen diese kritischen Rezepte ja auch, geben aber dennoch das „Märchen“ nicht auf; es gehört mit zu dem bißchen Stimmung, das man sich mit Mühe für Giorgione gewonnen hat. Joannes dictus Zorzonus aus Vedellago als Bürger in Castelfranco um 1460 in einer Urkunde — vermeintlich Giorgiones Vater — beweist garnichts. Zorzone ist eine Erweiterung aus Georg, und wieviele große George mag es damals in einer einzigen Stadt gegeben haben!



Abb. 273. Die schlafende Venus, von Giorgione. Dresden.

und Michelangelo als Meister eines besonderen und „vollkommensten" Stils nennt. Er war aus Oberitalien (Mantua) und hatte, gerade ehe er das schrieb, zwölf Jahre lang am Hofe von Urbino unter Raffaels Landesherrn (S. 333) gelebt. Das ist also das Zeugnis eines Kenners aus dem berufensten Kreise. Die Gegenrichtung, welche allmählich Giorgiones Andenken in den Hintergrund drängte, darf man vielleicht bei den Freunden des aufstrebenden Tizian suchen.

Vasari hatte für die venezianische Schule kein auf natürlicher Anempfindung beruhendes Verständnis. Für ihn, den Schüler Michelangelos, waren die Form und die Zeichnung, die bei den Florentinern im Vordergrunde standen, die Hauptsache. Den Wandmalereien Giorgiones in Venedig, die er noch erhalten sah, konnte er erst recht keinen Geschmack abgewinnen. Aber er stellt dennoch Giorgione über Giovanni Bellini und die anderen Venezianer und in eine Reihe mit den großen Meistern der toskanisch-römischen Malerei. Nur möchte er den weichen Duft seiner Farbe, das Sfumato, auf den Einfluß Lionardos, der sich 1500 in Venedig aufhielt, zurückführen. Weiterhin aber sucht er die Eigenschaft späterer Venezianer, die ihre mangelhafte Zeichnung hinter der Farbe verstecken, schon bei Giorgione, und das ist verkehrt. Denn sobald in der Malerei die Farbe selbständig

Abb. 271. Landschaftstudie. Handzeichnung von Giorgione. Louvre.

wirken und auch der Luftton ausgedrückt werden soll, muß allerdings der Kontur, die Linie als Grenze der Formen, an Strenge einbüßen, und diese höhere Ausbildung des Kolorits ist recht eigentlich das Prinzip von Giorgiones Kunst. Aber damit ist die Zeichnung nicht aufgegeben, sie ist nur in die Farbe übersetzt. Im Gegenteil, wo die Zeichnung sich nicht klar und bestimmt aus der Farbe ergibt, sondern in sie gleichsam verblasen erscheint, da haben wir sicher keinen echten Giorgione vor uns, sondern einen schwächeren



Abb. 275. Das Martyrium. Handzeichnung von Giorgione. Chatsworth.

Nachfolger oder einen Nachahmer, einen Spottvogel, hinter dessen Ton sich ein Unbekannter versteckt hält. Sichere Wegweiser sind hier die äußerst seltenen echten Handzeichnungen Giorgiones, z. B. aus seiner Jugend eine Landschaft im Charakter der Gegend von Castelfranco mit sehr sorgfältig gezeichneter Architektur und etwas Staffage (Louvre Nr. 2193; Abb. 274), und aus späterer Zeit eine Figurenszene, das Martyrium in Chatsworth (Abb. 275). Hier hat jeder Strich seine Bedeutung, und in der skizzenhaften

Ausführung ist die volle Bestimmtheit eines klaren Ausdrucks erreicht. Vergleicht man mit jener Landschaft eine andere, ähnliche, ebenfalls dem Giorgione zugeschriebene, auf der zwei Hirten in einem Waldgebüsch sitzen (Louvre Nr. 1959), so fällt in dieser das Unbestimmte, Allgemeine, Verblasene in der Wiedergabe der Naturformen auf, und vor allem das wenig Kraftvolle der Figuren. Nun gab es damals zwei Kupferstecher des Namens Campagnola, Giulio, dem man jetzt die ebenerwähnte Federzeichnung zuteilt, und seinen Neffen Domenico. Dieser erinnert in dem Typenvorrat seiner zahlreichen Handzeichnungen und Stiche vielfach an Tizian sowohl wie an Giorgione, und da er noch dazu bis 1511 in Padua mit Tizian unter Giorgiones Einfluß als Maler tätig gewesen ist, so ist man jetzt geneigt, in ihm den Urheber verschiedener Gemälde zu suchen, die zunächst unter Giorgiones Namen bekannt geworden sind. Dahin gehört vor allem das „Ländliche Konzert" im Louvre, dessen Linien und Formen für Giorgione viel zu unbestimmt sind, die beiden nackten Frauen zu fett. Den Gegensatz dazu bilden die Venus in Dresden und die schlanke, schmale Judith auf einem einzelnen Altarflügel in Petersburg (mit wunderbar zart gemaltem Fleisch und wie gehauchten Lichtern). Aber Wohllaut und Stimmung genug geht noch aus dem Ganzen des Louvrebildes auf uns über, und für unsere Vorstellung von Giorgione werden solche Nachklänge nicht mehr zu entbehren sein. Manche wollen darin ein Jugendwerk des Sebastiano del Piombo finden. Sodann die „Ehebrecherin vor Christus" in der Galerie von Glasgow, etwa auch „zwei musizierende Männer" (daselbst Nr. 99) und ein „lockiger junger Mann" mit einer Flöte (Hamptoncourt Nr. 101). — Ein anderer solcher Nachahmer ist Palma Vecchios Landsmann Busi aus Bergamo, der seit 1510 bald diesem, bald Giorgione oder Lorenzo Lotto nachgeht, und wenn er sich bezeichnet, dies mit seinem Künstlernamen Cariani und zwar gewöhnlich in lateinischer Sprachform tut. Seine sicheren Bilder (es sind über vierzig, die meisten in Bergamo und Mailand) stehen, an wirklichen Originalen gemessen, nicht hoch, und ein sorgfältiger Beobachter sieht daran bald, daß er einer abgeleiteten Erscheinung gegenüber steht, einer Art von Kopie, die aber von den Reizen ihres Urbildes noch manches bewahrt hat. Als Ganzes, im Gegenstand und auch in der Form, sind sie geeignet, von der Gattung, die Giorgione geschaffen hat, eine deutliche Vorstellung zu geben, in allen Einzelheiten aber sind sie viel zu schlecht für ihn. Ohne uns mit bekannten und sicher dem Cariani gehörenden Werken aufzuhalten, werfen wir einen Blick auf ein ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschriebenes



Abb. 276. Die Frau mit dem Hunde, von Cariani. Berlin.

kleines Breitbild (Berlin Nr. 185), weil es wie wenige einen Eindruck von dem Charakter dieser „falschen Giorgiones“ gibt. Eine Frau in rotem Mantel und mit weißem Kopftuch, neben ihrem weißen Schoßhündchen behaglich hingestreckt, sieht uns an; hinter ihr tut sich eine weite, schöne, waldreiche Hügellandschaft auf, mit Kriegern als Staffage und einer brennenden Stadt (Abb. 276). Dies Bild stellt die eine der zwei von Giorgione mit Vorliebe gepflegten, man kann sogar sagen: mitbegründeten Gattungen dar.

Denn abgesehen von dem Kirchenbilde in der herkömmlichen äußeren Form, wie wir es in der Altartafel von Castelfranco kennen lernten, lassen sich seine Werke entweder als „Landschaften mit Figuren“ oder als „Halbfigurenbilder“ bezeichnen. Bei der ersten Gattung weiß man nicht, ob die Landschaft oder das Figürliche die Hauptsache ist. Als bloße Staffage sind die Figuren zu bedeutend, aber um für sich etwas zu gelten, treten sie doch wieder nicht genug hervor. Sie sind die Träger einer ernsten, aber gleichmütigen, nicht bewegten Seelenstimmung, und die Landschaft paßt dazu; sie ist manchmal so deutlich auf diesen Ton gestimmt, daß man sie darum

für den wesentlicheren Teil ansieht. Das Ganze wirkt auf jemand, der nicht durch einzelne pikante Reizmittel angezogen sein will, wirklich „anziehend“. Es läßt uns nicht wieder los, man möchte auch dabei sein oder darin in dieser heimlichen oder ernsten Landschaft. Wer die Menschen sind, erfahren wir nicht. Sie sind so natürlich wie Porträts, aber doch auch manchmal wieder so edel und allgemein wie Muster ihrer Gattung, daß sie die Eigenschaft eines aus poetischer Schöpfung hervorgegangenen Menschenbildes haben. Sie tun gewöhnlich nichts, oder wenn sie etwas tun, so ist es nichts, was uns besonders interessiert oder den Charakter des Bildes bestimmt. Die Hauptsache ist, daß sie sind. Ihre Erscheinung und eine immer vorhandene, dadurch geweckte Stimmung sind die Hauptsache, das Wesen dieser Gegenstands- oder Gattungsbilder, als deren eigentlichen, geistigen Schöpfer wir nun Giorgione ansehen dürfen. So gibt das schönste und für ihn am meisten bezeichnende Bild aus dem Palast Manfrin (jetzt im Palast Giovanelli, Venedig) uns eine Landschaft in Hochformat, mit Wasser und Bergen wie bei Castelfranco. Darin steht links ein jugendlicher Mann, rechts sitzt eine nichts weniger als schöne Frau, zwischen beiden steigt hinten eine Gewitterwolke auf mit zuckendem Blitzstrahl (Abb. 277). Aber die Stimmung, die auf dem Ganzen liegt! Sie läßt die Frage kaum aufkommen, was die beiden Menschen in der Landschaft wollen oder wer sie sind. Wenigstens gewinnt das Verständnis nicht durch die Annahme, daß hier eine Szene aus Statius Thebais dargestellt sei: Adrast, der Hypsipyle als Amme in einem fremden Hause antrifft. Also Historie oder Porträt, das ist nicht die Gattung, in der wir uns hier bei Giorgione befinden, sondern etwas anderes, das wir uns auf einem anderen Wege verständlich machen müssen. Weil diese Bilder nichts großes und gewaltiges an sich haben, so nennt man sie passend „Novellenbilder“, und wie wir uns eine Kunst gern an der anderen verdeutlichen, so hat man dem dramatischen Tizian gegenüber Giorgione einen Lyriker genannt. Wohl ist der Künstler bei den Figuren von einer bestimmten historischen oder mythologischen Anregung ausgegangen, aber ohne daß darum dieser Inhalt das Maßgebende wäre und von seiner Feststellung der Wert des Ganzen abhinge. So bei den „Drei Philosophen“ (Wien) im Vordergrunde einer waldigen Schlucht, die sich in der Mitte des Bildes auf eine Landschaft mit einem Kirchturm und einer Mühle öffnet. Es ist möglich, daß hier des Äneas Besuch bei Evander nach Virgils Äneis dargestellt ist. Die Hauptsache für unsere Stimmung ist aber der zu dem warmen Licht der gerade untergehenden Sonne passende, sinnende Ausdruck

in den beiden ruhig dastehenden, würdigen Männern und dem am Boden sitzenden zeichnenden Jüngling. — Zwei kleinere Bilder in den Uffizien, das



Abb. 277. Die sogenannte Familie des Giorgione. Venedig, Pal. Giovanelli.

Gottesurteil des kleinen Moses (Abb. 278) nach einer jüdischen Legende und das „Urteil Salomos“, in Landschaften, die an Castelfranco erinnern, gesetzt, im Figürlichen noch etwas befangen und sehr ausführlich, galten



Abb. 278. Das Gottesurteil, von Giorgione. Florenz, Uffizien.

bisher als Jugendarbeiten. Das zweite ist in der Zeichnung zu schwach für Giorgione und könnte höchstens eine Kopie sein, außerdem zeigen beide Gegenstücke das Kostüm einer etwas späteren Zeit, sie werden also einem Nachfolger gehören. Das gilt vollends von zwei kleinen in die Breite gezogenen Landschaften mit phantastischen Figuren, extravagant und äußerst flüchtig, in



Abb. 279. Das Konzert, von Giorgione. Florenz, Pal. Pitti.

der Pinakothek zu Padua; besser ist eine Landschaft mit Apollo und Daphne im Seminario Patriarcale zu Venedig, aber für Giorgione doch ebenfalls unmöglich.

Man sieht, daß diese ganze Gattung auf eine allgemeine Stimmung hinausgeht. Und Giorgione ist der Erfinder eines venezianischen Gesellschaftsbildes, von dem wir heute nur noch einen fernen Nachhall empfangen. Es zeigte die Menschen entweder in der Tracht der vornehmen Kreise mit Musik oder Lektüre im Park oder Kasino nicht allzu ernsthaft beschäftigt, oder auch noch ländlicher und nach Art wirklicher Hirten oder Bauern, in natürlicher Landschaft gelagert und arkadisch gestimmt. Beide Richtungen entwickelten sich aus dem Leben der Zeit. Der reiche Venezianer konnte im Sommer auf seinen Landsitz hinausziehen, und die Künstler in der Wasserstadt dachten dann an die schöne Landschaft ihrer Heimatorte zurück. Die Einkleidung in das Bukolische ergab sich aus der Beschäftigung mit Virgil, und sie war in der italienischen Literatur schon vollzogen worden durch Sannazaros Arcadia 1504, in den Grundzügen aber ist sie viel älter und schon bei Angelo Poliziano, Lorenzo Medici und anderen anzutreffen.



Abb. 280. Madonna mit der h. Brigitta, von Tizian. Madrid.

Die zweite Gattung, das Halbfigurenbild, geht aus einer Form der religiösen Bilder hervor, die sich schon bei Bellini und den Lombarden findet. Daß nur ein Teil des Körpers und zwar der für die Charakteristik bedeutendere dargestellt wird, legt die stärkere Betonung dieses Teils, also die Vertiefung des seelischen Lebens nahe, um so mehr als die Landschaft auf diesem kleinen Ausschnitt kaum noch zu Worte kommen kann. Im übrigen kann sich das Interessanteste an dieser Gattung, die Stimmung der Menschen, ebenso entfalten und bei dem größeren Maßstab des Figürlichen noch kräftiger wirken als bei der ersten Gattung. Weltberühmt ist das Konzert des Palazzo Pitti (Abb. 279) mit der ganz durchgeistigten Erscheinung des am Klavier sitzenden hageren Mönches, worauf heute beinahe allein die Wirkung des in Farbe und Zeichnung arg zerstörten Bildes beruht. Giorgione wird erst bei Ridolfi (1648) genannt. Morelli wollte Lorenzo Lotto. Andere haben an Tizian gedacht, mit dessen frühem homme

au gant im Louvre dieser Augustinermönch in der Tat Verwandtschaft hat; für Giorgione sei das Ganze reichlich temperamentvoll und flott, zu wenig versonnen. Uns scheinen die Unterscheidungsmerkmale zwischen den beiden hier weniger deutlich als bei der „Madonna mit der h. Brigitta“ in Madrid (Abb. 280). Wir sehen da ein als Heilige aufgefaßtes Ehepaar; die Frau, welche Ähnlichkeit hat mit Palma Vecchios „Violanta“ in Wien, bietet dem



Abb. 281. Bildnis eines Unbekannten, von Giorgione (?). Berlin.

Christkind Blumen an. Das Bild hat viel von Giorgione, für den es Morelli in Anspruch nahm, wir meinen aber, daß die früheren Kenner, die es als ein Jugendwerk Tizians ansahen, recht behalten haben. Andere Bilder dieser Art haben auf Giorgiones Namen keinen Anspruch mehr.*)

*) Zugrunde liegt dieser zweiten Gattung das Porträt, worin natürlich Giorgione Meister war. Hat sich nicht noch etwas hiervon erhalten? Schwerlich,

Wenn wir bei Werken der Malerei von einer besonderen Stimmung reden, die wir nicht näher zu erklären pflegen, so kann ihr Grund entweder in der Poesie des Gegenstandes liegen, in seinem Inhalte und den Vorstellungen, zu denen sich der Eindruck in der Seele des Betrachtenden weiter ausgestaltet, — oder in der Form, namentlich in einem Gegensatze herber und weicher Züge, oder endlich er kann auf dem spezifischen Elemente der Farbe beruhen. Hierin vor allem müssen wir die Wirkung bei Giorgione suchen. Ein der Zeichnung gegenüber selbständiges Kolorit haben wir auch in anderen Schulen und innerhalb ihrer bei einzelnen Malern mehr als bei anderen gefunden. Giorgione ist der erste, bei dem wir von einer wirklichen Poesie der Farbe reden können. Von dem metallischen Glanze und dem emailartig die Töne verschmelzenden Auftrag arbeitet sich sein Kolorit allmählich durch zu dem Schein und Schimmer des wirklichen Lebens, worin der einzelne Stoff nach der natürlichen Beschaffenheit seiner verschiedenartigen Oberfläche, ob weich oder hart, deutlich erkennbar ist, und die Lokalfarbe unter der Einwirkung des Lichts die Veränderung erfährt, die unser Auge unmittelbar überzeugt und in unserer Seele weiterwirkende poetische Eindrücke hervorruft. Empfinden wir auch bisweilen schon bei ihm die Farbe losgelöst von den Vorstellungen, die der gemalte Gegenstand in uns erweckt, als Ton oder Harmonie für sich, so ist sie doch noch nicht zu einem subjektiven, will-

---

aber es gibt Bildnisse, die an sich interessant sind, über die wir daher hier einiges zusammenstellen. Früher gab man Giorgione den „Malteserritter" der Uffizien (Nr. 622), ein sehr schönes, kräftiges Brustbild mit langem Haar und Vollbart, das aber nicht gut erhalten ist. Oberflächlich erinnert in Haar und Bart an dieses Bildnis der sogenannte Ariost der Sammlung Darnley, ein Mann mit bloßem Kopfe hinter einer Steinbrüstung, auf der TITIANVS TV. und rechts davon noch ein zweites großes V geschrieben ist. Ohne die Inschrift würde man an Sebastiano del Piombo als Maler denken. (Authentisch für Ariost als Dargestellten ist nur ein ganz abweichendes Profilporträt in Holzschnitt vor der Ausgabe des Orlando Furioso von 1532). Daß Tizian Ariost gemalt hat, ist anzunehmen; es scheint aber nicht, daß sich von diesem Porträt etwas erhalten habe. Oder ist der Profilkopf von Teniers in Wien (Nr. 515) eine Kopie? Das Dichterbildnis in prächtiger Kleidung vor einem Gebüsch von Lorbeer in London (Nr. 636, jetzt Palma Vecchio gegeben) stellt sicher nicht Ariost dar. Jener sogenannte Ariost Darnley hat als Haupttöne ein Braun und ein Grauviolett, ähnlich wie ein 1891 nach Berlin (Nr. 12A, ursprünglich aus Padua, Giustiniani) gekommenes und hier dem Giorgione zugeschriebenes, tiefernstes venezianisches Männerporträt, bartlos, mit langer, brauner Perücke; die rechte Hand liegt auf einer Mauerbrüstung, die zweimal ein großes V aufgemalt zeigt (Abb. 281). Was das bedeutet, möchte man wissen.

kürlichen Spiel geworden, wie bald darauf bei Correggio, wo sich das Materielle zu Schimmer verflüchtigt, wo der Stoff durchsichtig wird, und die Lokalfarbe in eine allgemeine farbige Lichtwirkung aufzugehen scheint. Wenn wir darum in Correggios Kolorit, das als technisches Problem die größte Bewunderung erregt, doch schon das Ende des Natürlichen und den Anfang einer Manier sehen, so folgt andererseits auf Giorgiones gesundere Farbenbehandlung noch der ganze lebenskräftige Realismus der übrigen Venezianer, der dann umgekehrt wohl in das Gegenteil von Correggio, in einseitige Stoff- und Gegenstandsmalerei, umschlagen kann.

Jede an venezianischen Bildern reichere Sammlung zeigt uns die Wirkungen von Giorgiones Geist. Je später die Zeit ist, und je mehr neue Einflüsse sich in ihr geltend machen, desto mehr verschwindet er. Tintoretto mit seinen muskulösen, michelangeloartigen Gestalten, oder Paolo Veronese in der schillernden Pracht seiner spanischen Kostüme lassen nichts mehr davon verspüren. Bei dem älteren Sebastiano del Piombo, der sich später an Michelangelo anschloß und den wir darum besser im Zusammenhange mit diesem betrachten, erinnert uns noch das Porträt dieser seiner späten Zeit oftmals an Giorgione. Recht eigentlich sind es aber Palma, Lorenzo Lotto und jener Romanino aus Brescia, welche solche Eindrücke weitergeben, und auch Tizians berühmte „himmlische und irdische Liebe" führt uns noch in den gleichen Kreis zurück, obwohl hier alles schon etwas größer und prächtiger ausgefallen ist, als es Giorgiones Art war, und besonders sein schwermütiger Zug fehlt.

Bei Giacomo Palma dem älteren (vecchio) — um 1480 bis 1528 — führen die Landschaftsgründe, das Format der Bilder und im allgemeinen auch die Figuren auf Giorgione hin. Daß er diesem in der Tiefe der Auffassung und in dem Ausdrucke des Geistigen nicht gleichkommt, ist schon bemerkt worden. Palma war kränklich, vielleicht brustleidend. Wer das weiß, könnte in manchem seiner Bilder davon etwas wahrzunehmen meinen. Es fehlt die Kraft und das Männliche. Man denke an Tizian! Vielleicht ist auch das nicht zufällig, daß die Zahl der uns erhaltenen Bilder verhältnismäßig klein ist. Er ist zwar nur 48 Jahre alt geworden, aber seiner Bilder sind auch nicht viel mehr (S. 436). Sie sind meistens nicht von großem Umfange, behandeln oft dieselben Gegenstände, auch die Typen wiederholen sich und machen Palma leicht kenntlich. Er malt vorzugsweise

Frauen, und seine Männer haben gewöhnlich den passiven Zug der Frauen. Selten gelingt ihm eine starke Männergestalt, wie der Georg auf einem seiner herrlichsten Bilder, der großen Konversation in Vicenza (S. Stefano; Abb. 282), der an Giorgione erinnert. Sehr selten sind wirkliche Porträts von Männern (eins in Berlin; in London Nr. 636). Fresken hat er nie gemalt. Sein Hauptgebiet bilden außer den Konversationen genreartig aufgefaßte Heiligenbilder, gewöhnlich mit Halbfiguren und in breitem Format, für die Hausandacht oder das Boudoir. Sodann namentlich weibliche Halbfiguren, einzeln oder zu mehreren geordnet. Diese sind nicht individuell als Porträts bestimmter Personen aufgefaßt, sondern sie geben, dem Sittenbilde angenähert, die allgemeinere Erscheinung eines gefälligen Daseins. Wenn uns Palma, was seltener geschieht, die nackte Gestalt zeigt, wie in der „ruhenden Venus" vor einer Landschaft (Dresden) und in dem vor eine dichte Laubwand gestellten Menschenpaar des „Sündenfalls" (Braunschweig), so ist die Zeichnung nicht so korrekt und der Ausdruck des Körperlichen bei weitem nicht so bedeutend wie bei Giorgione („Schlafende Venus", Dresden) oder bei Tizian. Auch an seinen bekleideten Frauen ist das Fleisch mehr koloristisch wirksam als naturwahr behandelt, und der Gesichtsausdruck wohl reizend und gefällig, aber oberflächlich und dem Typus nach nicht mannigfaltig. Aber den ganzen Reichtum seiner Farbenskala, den Schmelz des Auftrags und den Glanz seiner Lichter entfaltet er in den Äußerlichkeiten der Toilette, auf deren Pflege die Frauen des damaligen Venedigs den größten Teil ihres Tages verwendeten, in der Wiedergabe des goldenen oder rötlichblonden, sorgfältig gepflegten, an der Sonne getrockneten und gefärbten Haares, und der mit Stoff überladenen, farbigen Kleider, deren bauschige Falten die Körperformen bedecken und ganz verhüllen. Auf dieser Stoffunterlage entwickelt er nun die Pracht seiner einseitigen Kunst, das spezielle Palmasche Kolorit, in der ihm eigenen Technik. Sein Auftrag ist sehr pastos, die unterste Farbenschicht dick und unegal, die oberste emailartig verarbeitet, und sie ist infolge dieses Verfahrens nachträglich vielfach durch Risse gesprengt worden.

Mindestens seit 1510 lebte der Künstler in Venedig, und zwei Jahre darauf finden wir zuerst seinen Malernamen Palma, er hieß von Haus aus Nigretti, — aber auf seine Bilder hat er weder Namen noch Jahrzahl gesetzt (ein Cartellino, auf einem Bilde der Sammlung Aumale in Chantilly, ist längst für unecht erklärt, ein zweites, Berlin Nr. 31, ebensowenig zu halten). Darum läßt sich, wenn man seine Entwickelung an einer Reihe



Abb. 282. Madonna mit dem h. Georg, von Palma Vecchio. Vicenza, S. Stefano.

seiner Werke verfolgen will, in dieser Reihe manchen Bildern kein bestimmter Platz anweisen. Weil aber Palma, wie bemerkt, nicht sehr tief und wenig mannigfaltig ist und seine künstlerische Entwickelung sich fast

ganz auf die eine Seite des Kolorits beschränkt, so wird die Gesamtauffassung durch die Unsicherheit im einzelnen nicht beeinträchtigt.



Abb. 283. Die h. Barbara, von Palma Vecchio. Venedig, S. Maria Formosa

Zu einem größeren, an das Monumentale reichenden Stil hat er sich nur zu einer Zeit seines Lebens erhoben, als er für das venezianische Artilleriekorps ein sechsteiliges Altarwerk (in S. Maria Formosa) malte. Auf der Haupttafel hat er in der Schutzpatronin der Truppe, der Barbara, eine Gestalt von wahrer innerer Größe geschaffen, die sich den besten Idealschöpfungen der italienischen Malerei an die Seite stellen kann (Abb. 283). Auffallend ist die kleine Hand, die die Märtyrerpalme hält; die Hände sind immer Palmas schwächste Seite. Übrigens bedeutet nur dieses Mittelbild etwas, und allenfalls noch der Heilige rechts. Alles andere, insonderheit auch der Sebastian, ist schwächlich und nichtssagend. Derselben Zeit (etwa 1515) wird die bereits erwähnte Madonna in Vicenza angehören. Sonst hat Palma in dem Kirchenbilde und der stilvollen großen Konversation seine Stärke nicht. Rückwärts von diesem Zeitpunkte liegen verschiedene „Manieren", in denen sich der Künstler die Wege zu seinem koloristischen Ziele sucht.

Bisweilen malt er verhältnismäßig farblos in einem braunen oder blonden Tone („Adam und Eva“, Braunschweig), dann gibt er wiederum viele Farben, die *schon stark leuchten, aber* bei strengerer Zeichnung und dunkeln Schatten doch noch nicht zu einem Gesamteindruck zusammengehen (ein gutes Beispiel dafür die „Madonna mit Johannes und Katharina“ in Halbfiguren, Dresden Nr. 188), und so erreicht er allmählich einen flüssigeren Vortrag, mit dem er



Abb. 284. Die Bella, von Palma Vecchio. Paris, Rothschild.

den unbeschreiblich reizenden goldigen Schimmer über die bunten Farben legt und alles Harte und Grelle verschwinden macht. Diesen Höhepunkt bezeichnen unter den in Italien befindlichen Werken außer den bereits genannten verschiedene Heiligenbilder mit Halbfiguren, z. B. eine „Madonna mit dem von Petrus empfohlenen Stifter“ (Palazzo Colonna, Rom), sodann (in Wien) zwei Darstellungen des heiligen Genres, eine „Madonna mit vier Heiligen“ und „Elisabeth mit Zacharias bei Maria“, und endlich gehören dahin einige jener berühmten Idealporträts schöner Frauen.

Einen ungemein zurückhaltenden Eindruck macht hier die Bella di Tiziano aus der ehemaligen Sammlung Sciarra (jetzt bei A. Rothschild, Paris; Abb. 284), die mit der rechten Hand an dem niederwallenden Haar spielt, während die linke nach einem Juwelenkästchen greift. Man hat sie zuletzt für einen wirklichen Tizian erklärt und aus der „Laura Dianti" im Louvre Nr. 1590 herleiten wollen. Auch von den fünf Frauen der Wiener Sammlung gehören einige noch den besseren Gesellschaftskreisen an, so namentlich die nach an den Busen gesteckten Veilchen benannte Violanta, an deren Gesichtszüge übrigens der Maler öfter wieder erinnert worden ist (Abb. 285). Die Bella und die Violanta sind Werke der besten Zeit und stehen technisch und — soweit das für Palma und diese Gattung paßt — geistig auf der vollen Höhe. Die gefeierten drei „Schwestern" (Dresden) sind nicht so vornehm, sondern von geringerer Herkunft, auch nicht so graziös, sondern recht steif in die kostbaren Kleider gesteckt, die ihnen nicht zu gehören scheinen und auf deren ungewohnte Pracht — fünf bunte Farben wetteifern miteinander — sie nicht wenig stolz zu sein scheinen. Wahrscheinlich ist das Bild auch schon etwas später, das Fleisch ist nicht mehr so weich und lebendig (allerdings ist die Oberfläche stark verputzt, namentlich an der äußersten Frau rechts). — Palma gefällt sich nun immer mehr darin, die Umrisse in eine allgemeine, schmelzartige Fläche, für die der dargestellte Stoff gleichgültig ist, übergehen zu lassen, aus der dann die farbigen Lichter wie Edelsteine hervorglitzern. Ein gutes Beispiel dafür ist ein „Mädchen mit hellblondem Haar" (Berlin Nr. 197 A), in rotem Mieder mit gelben Ärmeln, vor einer dunkeln Blätterwand, durch die ein Stück Himmel scheint. Denselben goldenen Glanz dieser letzten Zeit zeigen unter den Breitbildern mit religiösen Figuren eine heilige Familie mit Katharina (Dresden Nr. 191; Abb. 286) und die „Madonna mit Rochus und Magdalena" in München, leider nicht mehr gut erhalten.

Die Frauentypen Palmas ähneln einander stark, ob sie nun in einem Idealporträt stecken oder als Madonnen und weibliche Heilige, Katharina, Magdalena, wiederkehren. Man hat sich oft die Mühe gegeben, dasselbe Modell in einer Anzahl von Bildern und sogar über Palma hinaus weiter bei Tizian aufzufinden. Das Verfahren ist, insofern es eine Grundlage für Schlußfolgerungen sucht, sehr unsicher. Denn wie schwer es ist, bloß nach den Gesichtszügen auf Bildern persönliche Originale festzustellen, das hat die Ikonographie unendlich oft gezeigt. Was Palma betrifft, so mag man gern glauben, daß hinter den gefälligen Gesichtern der

venezianischen Damen seiner Zeit nicht allzuviel vorging, was Züge ausprägt und Ausdruck machen kann, — aber schwerlich ähnelten sie in Wirklichkeit einander so, wie es nach seinen Bildern scheinen müßte. Das, was er



Abb. 285. Violanta, von Palma Vecchio. Wien.

hineinlegte, seine Art zu sehen, wird also nicht minder verantwortlich zu machen sein für den nicht sehr tief geschöpften Typus, als was ihm die Natur das einzelnemal gab, zumal da diese ihm mehr gezeigt haben würde, wenn er nicht bei seinem Typus stehen geblieben wäre. Unter diesem Gesichtspunkt wird „Jakobs Begegnung mit Rahel“ in einer rauhen, norditalischen



Abb. 286. Heilige Familie mit Katharina, von Palma Vecchio. Dresden.

Berglandschaft unter Viehherden (Dresden Nr. 192) die Betrachtung immer wieder auf sich ziehen. Es ist ein Bild von viel Inhalt und viel Stimmung. Für Palma ist es zu kräftig, namentlich wenn man es in seine späteste Zeit setzt; auch sind die Tiere doch wohl für ihn gar zu schlecht gezeichnet. Nimmt man deswegen aber erst andere Hände in Anspruch, so gerät man ganz ins Ungewisse. Palmas Hauptschüler war Bonifazio di Pitati aus Verona (1487—1553), der schon 1505 nach Venedig übersiedelte, ein ausgezeichneter Kolorist, mit prächtigen großen Historien in der Akademie vertreten.*) Ihm wäre in seinen besten Stunden das Bild ebensogut zuzutrauen, wie andererseits dem Cariani (S. 444), wiewohl das G. B. F. vorn an einem Sacke diesen nicht bezeichnen kann und jedenfalls später aufgemalt worden ist. Wenn das Bild von Palma sein sollte, an den ja selbstverständlich auch in dem andern Falle vieles erinnern müßte, so machte es jedenfalls unter allen seinen Bildern eine Gattung für sich aus.

Lorenzo Lotto ist weniger berühmt geworden als Palma, aber er ist bedeutender. Er wurde wahrscheinlich um 1476 in Venedig geboren, ist also wenig älter als Palma. Gestorben ist er in hohem Alter ohne Nachkommen, nachdem er 1555 seine Habe der Jungfrau von Loreto vermacht hatte. Über sein Leben wissen wir, obwohl Rechnungsbücher von ihm erhalten sind, nichts rechtes und denken ihn uns als einen ernsten, nur seiner Kunst zugewandten und zuletzt weltmüde gewordenen Mann. In seinen Werken tritt er uns als ein ungemein vielseitiger Künstler entgegen, der nacheinander sehr verschiedene Einflüsse in sich aufnimmt, diese aber niemals als unselbständiger Nachahmer wiedergibt, sondern innerlich verarbeitet, kräftig und interessant zu einem eigenen Stil ausgestaltet zeigt. Da er nur für seine Kunst lebte, so hat er sehr viel, nicht nur Ölbilder, sondern auch Fresken gemalt. Der größere Teil seiner Tafelbilder, gegen sechzig, befindet

*) Ein anderer, garnicht mit ihm verwandter Bonifazio Veronese (1489—1540) hat nach neuerer Untersuchung (Ludwig) nur in Verona gearbeitet. Aber die zehn aus venezianischen Gebäuden in die Akademie gebrachten Gemälde, die man dort unter zwei Bonifazi Veronesi verteilt, können unmöglich von einem und demselben Meister herrühren. Jünger und geringer als diese immer noch vorauszusetzenden zwei Bonifazi Veronesi ist Bonifazio Veneziano, der sich nach ihnen gebildet hat, und ganz ähnlich in den Gegenständen und der Art seiner Bilder Polidoro Veneziano. Diese beiden — keiner von ihnen hat sich bezeichnet — schließen sich auch an Tizian an. Alle vier kann man außer in Venedig auch in Dresden kennen lernen.



Abb. 287. Kreuzigung Christi, von Previtali. Venedig, Akademie.

sich noch in Italien, davon sehr viele in Bergamo, in Venedig und in den Kirchen der Marken bis nach Ancona und Loreto.

Ob er wirklich von Alvise Vivarini ausgegangen ist, wie man neuerdings aus einigen in Italien befindlichen Bildern seiner Frühzeit zu erkennen meint, und ob er dann im späteren Alter zu diesen Eindrücken seiner Jugend zurückgekehrt sei (Berenson), müssen wir dahingestellt sein lassen. Jedenfalls erinnert ein bezeichnetes früheres Werk, die „Vermählung der h. Katharina" (München), im Ausdrucke und in der Technik an Giovanni Bellini. Dann, etwa seit 1512, berührt er sich mit Palma: diese Arbeitsgemeinschaft führt zu wechselseitigem Einfluß, wobei wir uns nach dem über Palma Gesagten Lorenzo Lotto als den stärkeren Geist zu denken haben. Ein dritter Altersgenosse, Andrea Previtali aus Bergamo, dem man früher einen selbständigen Einfluß zuschrieb, hat an diesem Verhältnis nur als Empfangender teilgenommen. Seine angenehm wirkenden Bilder, Madonnen mit Heiligen in schöner Landschaft, von guter Farbe, oft im Breitformat, kommen auch im Norden vor (Berlin, Dresden). In anspruchsvollen, großen Konversationen, wie sie sich namentlich in Bergamo finden, liegt seine Stärke nicht. Seine Figuren sind nicht originell, und Previtali ist nur ein kleines Talent. In eine mit norditalienischem Naturgefühl wiedergegebene Landschaft gesetzt, machen sie aber dennoch mit ihrer anspruchslos verlorenen Gruppierung



Abb. 288. Die drei Lebensalter, von Lorenzo Lotto. Florenz, Pal. Pitti.

Eindruck, und zwei kürzlich in die Akademie von Venedig gekommene derartige Landschaften mit der Kreuzigung (Abb. 287) und der Geburt Christi in tiefaufleuchtenden saftigen Farben werden auf jeden Betrachter eigentümlich anziehend wirken. — Lotto nähert sich ferner manchmal Giorgione und in seiner späteren Zeit bis zur Nachahmung Tizian; er ist also von beiden beeinflußt worden. Seine Bilder sind vielfach bezeichnet, aber nicht immer. In solchem Falle hat man sie früher und später oft einem von diesen beiden geben wollen. So schrieb z. B. das köstliche Halbfigurenbild mit den Drei Lebensaltern (Pal. Pitti; Abb. 288) Morelli bis zuletzt dem Giorgione zu, und ein ganz eigentümliches, anziehendes Breitbild mit einem „Männerporträt in dreifacher Ansicht" (Wien Nr. 508) galt, bis es Crowe und Cavalcaselle Lotto zuwiesen, für Tizianisch. Das Lebensalterbild zeigt uns bei ganz gleicher Anordnung auch einige innere Ähnlichkeit mit Giorgiones „Konzert"; anstatt der Musik hat ein Notenblatt in der Hand des Knaben die Aufgabe, die Personen geistig zu verbinden. Es ist besser erhalten und

nicht bezeichnet. Wenn bereits in der Zeit, als die Medizeer ihre Bilder erwarben, eines den viel weniger berühmten Namen Lottos trug, so muß uns das zu denken geben. Ohne Frage hätten sie doch selbst lieber einen Giorgione besessen. Wir lassen es also Lotto und setzen es um 1512.

Das Merkwürdigste an dieser proteusartigen Künstlernatur ist das Zusammentreffen mit Correggio. Christi Abschied von seiner Mutter, mit Lottos Namen und 1521 bezeichnet (Berlin; Abb. 289), versetzt uns in eine Klosterhalle mit einzelnen Gemächern und Durchblick in einen Garten. Darin sehen wir in kleinen Figuren, als Staffage, außer Christus und Maria noch Johannes, Petrus, einen dritten Apostel (Jakobus) und zwei Frauen, und rechts davon die Stifterin (Elisabetta Rota aus Bergamo) knieend in vornehmer Zeittracht, neben ihr ein weißes Hündchen. Vorne auf dem Boden liegt ein Apfel neben einem Kirschenzweig, quer durch den Mittelraum schreitet gravitätisch eine schwarze Katze,*) und im Garten hinten sehen wir ein Kaninchen. Ein ungemein reiches und durch und durch originelles kleines Bild! Wenn es schon in der Farbe, im Aufbau, in der Architektur und deren Perspektive einen lombardischen Eindruck macht (Lotto lebte seit 1513 jahrelang in Bergamo), wenn das Helldunkel an Lionardo und Correggio erinnert, so führt die Haltung und der Gesichtsausdruck der Figuren, namentlich der ohnmächtigen Maria und des mit gekreuzten Armen vor ihr knieenden Christus, noch bestimmter auf Correggio. Dies Zusammentreffen ist um so auffallender, als der Gegenstand selten vorkommt und vorher wenigstens in Italien nicht behandelt worden zu sein scheint, und als er gerade auf einem kleinen, frühen Bilde Correggios (London, Mr. Benson; aus Mailand) wiederkehrt. — Von diesem einen Falle aus kann man nun auch auf anderen Bildern Lottos sowohl im Helldunkel wie im Ausdrucke des Sentiments deutliche Anklänge an Lionardo und Correggio finden. Ein Einfluß Lionardos auf Lotto, der viele seiner Bilder gesehen haben wird, ist wahrscheinlich. Ob nun Correggio und Lotto aus ähnlicher Stimmung etwa gleichzeitig und unabhängig voneinander zu ähnlichem Ausdruck gelangen konnten, oder ob für Correggio eine ältere, ähnliche Schultradition (Einfluß Lionardos durch Lorenzo Costa S. 388) anzunehmen ist, oder endlich ob, wie Morelli zuletzt meinte, Correggio ganz jung Werke Giorgiones, Tizians und sogar Lottos kennen gelernt hat, und so auch Lotto unter die Gebenden zu setzen wäre, als welcher er „früher correggiesk war als Correggio selbst",

*) Auf einer „Verkündigung" in Recanati springt neben der erschreckten Maria entsetzt eine Katze davon.



Abb. 289. Abschied Christi von seiner Mutter (Teilstück), von Lorenzo Lotto. Berlin.

— darüber wird man am besten seine datierten großen Kirchentafeln in Bergamo befragen. Thronende Madonnen mit Heiligen, Engeln und Putten, die eine (1517) in S. Bartolommeo unter einer prunkreichen Architektur mit zehn, zwei andere (1521) in S. Spirito und in S. Bernardino mit je vier Heiligen, alle erfüllt von einer Bewegung, wie sie unter den älteren Venezianern nur Tizian mitteilt. Aber die Gestalten sind noch schmiegsamer, mit weichen Gebärden und süßen Gesichtern, und Engel fliegen wirbelnd aufwärts und nieder in den gewagtesten Verkürzungen. Dazu kommt namentlich auf den beiden Bildern von 1521 eine durch kunstvoll geführtes Helldunkel ganz Leben gewordene Farbe. Alles das finden wir einige Jahre später auf Correggios Kuppelfresken in Parma wieder.

Jene bewegten großen Kirchenbilder in Bergamo, so sehr man sie als Kunstwerke bewundern muß, machen dennoch nicht die für uns interessanteste Seite Lottos aus. Noch weniger aber seine demnächst in Venedig unter dem



Abb. 290. Antonius in der Glorie, von Lorenzo Lotto. Venedig, SS. Giovanni e Paolo.

Eindruck von Tizians Assunta gemalten Heiligen in der Glorie: Nikolaus auf Wolken über einer Wasserlandschaft schwebend, in Carmine, und Antonius mit zwei Diakonen Bittschriften empfangend (Abb. 290), in S. S. Giovanni e Paolo,

datiert 1529 und 1542 — bis wir dann zuletzt, in Ancona und Loreto, diese Großmalerei allmählich in Routine und Altersverfall ausgehen sehen. Man meint zu fühlen, daß er hier ein seiner Begabung fremdes Gebiet betritt. Seiner innersten Natur entspricht die ruhige Darstellung, die den Nachdruck legt auf die Ausgestaltung der Einzelfigur, das von Anfang her der venezianischen Schule zugefallene Erbe, ferner alles, was im Bereich des Porträts liegt. Da gibt er *immer neue* Lösungen, die unser Nachdenken hervorrufen, und das unterscheidet ihn von Correggio, der viel zu unruhig war, um scharf im einzelnen zu beobachten. Dessen Auge scheint ganz hingenommen durch das zitternde Licht, das er über die Gegenstände ausgießt. Bei Lotto sind *wir* geneigt, immer noch mehr zu suchen, als er ausgedrückt hat, und da er immer verschieden ist und sich nie wiederholt, so zeigen uns gerade die einfachsten Gegenstände seinen Reichtum. So die unterlebensgroße Halbfigur einer Madonna mit dem kleinen Johannes in Dresden, höchst exakt modelliert, von lieblicher Strenge des Ausdrucks und in den Farben ganz oberitalienisch, mit einer feinen



Abb. 291. Sebastian, von Lorenzo Lotto. Berlin.

Berglandschaft im Fensterausschnitt, gemalt 1518 in Bergamo. Anders und im Charakter ganz venezianisch sind zwei Altarflügel von 1531 in Berlin: „Christophorus“ und Sebastian (Abb. 291), beide mit ernsten, tiefen Gesichtern und etwas Hintergrund. Die Gegenstände sind ja alltäglich und



Abb. 292. Bildnis eines Architekten, von Lorenzo Lotto. Berlin.

ziehen auf den ersten Blick nicht an. Aber bei näherem Aufachten sieht man leicht, wie Lotto doch wieder auf einen bestimmten Eindruck hin gearbeitet hat, und wie alles auf diesen einfachen Tafeln mit „stimmt“, der hohe Horizont des endlos scheinenden Wassers bei dem Christoph und der lilabläuliche, gestreifte Shawl an dem ausnehmend schön hingestellten Sebastian.



Abb. 293. Thronende Madonna, von Romanino. Berlin.

Lottos Bildnisse sind immer tief ernst, manchmal kraftvoll und energisch, öfter aber weich und sinnend bis zur Schwermut. So zwei kleinere Brustbilder jüngerer Männer in Berlin, worauf mit wenig Mitteln an

drapiertem Stoff, und dazu das einemal (Nr. 320) mit etwas Landschaft, ein bedeutend wirkender Hintergrund angebracht ist. Sodann finden wir dort noch als Kniestück in größerem Maßstabe einen schwarz gekleideten Architekten, breit behandelt in warmem, goldartigem Tone, aus seiner späteren Zeit (Abb. 292). Je drei Porträts haben wir in London und in der Brera. Dort ein Doppelbildnis von 1515, Agostino und Niccolò della Torre, lebensgroß im Brustausschnitt, jener mit einem Folioband des Galen (er war Professor der Medizin in Padua) im Arm, sodann ein Elternpaar mit zwei Kindern an einem gedeckten Tisch, mit Landschaftsdurchblick, venezianisch im Kostüm und Malwerk, Mann und Frau mit einem Anflug von Schwermut auf den geneigten Köpfen. Hier eine ausnehmend reich gekleidete junge Frau mit Fächer und Gebetbuch in den Händen und derselben tristezza des Ausdrucks. Lotto liebt es, den Moment der Aufnahme durch Zutaten interessant zu machen, deren tieferen Sinn wir nur ahnen können. Die Hand eines Mannes in der Galerie Borghese in Rom (Nr. 185) ruht auf einem Tisch mit welken Blumen und einem Elfenbeinschädel. In der Galerie Doria (Nr. 442) legt ein Schwarzgekleideter mit tiefbekümmertem Aufblick die eine Hand auf die Brust, während ein Reliefputto an der Wand gen Himmel sehend in den gefalteten Händen eine Wage hält. Nachklänge von Giorgione, dem das zweite Bild einstmals auch zugeschrieben wurde.

Viel weniger selbständig als Lotto oder Palma, aber darum doch beachtenswert, weil er, was diese gemeinsam haben, etwas von Giorgione, oft mit vieler Stimmung wiedergibt, ist Girolamo Romanino (um 1485 bis 1566). Er stammt aus Brescia (seine Vorfahren waren aus Romano bei Bergamo) und bildet mit Moretto, Savoldo und Moroni, als ältester eine besondere Schule von Brescia, nicht weit also von der Geburtsstadt Palma Vecchios. Romanino hat technisches Geschick und einen gewissen großen Wurf, — er hat viele Fresken in und bei Brescia ausgeführt — aber in der Durchführung pflegt er nicht zu genügen: seine Typen sind manchmal derb und schwer, seine Zeichnung ist nicht sorgfältig, und die Gewandung ist oberflächlich behandelt. Aber der Gesichtsausdruck, die Stimmung und die Farbe machen seine Kirchenbilder mit ihren ruhigen Figuren fast immer angenehm. Er bildete sich namentlich nach Giorgione, wie man aus vielen Bildern seiner früheren Zeit sieht, z. B. einer Konversation aus Brescia (Berlin; Abb. 293). Die Madonna thront vor einem Teppich und dunkelm Gebüsch. Ihr Kopf mit blondem, fast aschfarbenem Haar ist niedergewendet, ihr Blick hat keine bestimmte Richtung. Ebenso träumerisch sehen auch

Ludwig von Toulouse im prächtigen, roten Königsmantel links, und Rochus rechts zum Bilde heraus in die weite Ferne. Sogar der Hund des Rochus scheint etwas von diesem melancholischen Zuge angenommen zu haben, während zu Füßen des Thrones ein pausbackiger kleiner Engel in weißem Hemde und rotem Mantel mit bunten Flügeln, so reizend, wie Giovanni Bellini diese naiven Geschöpfe machte, mit seiner Mandoline im Arm allein vergnügt und verzückt nach oben sieht. Das Gemälde hat nicht die Sorgfalt und auch nicht die Frische der Erfindung, wie sie Werke von Meistern ersten Ranges zeigen. Aber ein solcher war er ja auch nicht, und sein Bild hat, wenn man sich darin vertiefen will, viele Merkmale des Abgeleiteten und Nachgeahmten, etwas von einer guten Fabrikarbeit an sich. In der schwermütigen Stimmung aber, die darin ruht, in dem Goldton und in den tiefen, satten Farben — grün und dreierlei rot — kann es uns eine Vorstellung von Giorgione geben. Gegenstände ohne Handlung halten diese Stimmung eher und länger fest. Ein anderes Bild Romaninos mit heftigen Bewegungen, die „Trauer um den Leichnam Christi" (Berlin) hat nicht mehr viel davon.

Größer und auch großartiger als jene Berliner Altartafel sind zwei in Italien gebliebene Konversationen, die eine, 1513, in der Pinakothek zu Padua mit vier, die andere, etwas früher, in S. Francesco zu Brescia mit sechs Heiligen, beide in kunstreich geschnitzten Rahmen, deren Formen sich auf dem ersten Bilde in einer triumphbogenartig gemalten Architektur wiederholen. Diese Hauptwerke Romaninos in der Tafelmalerei mit der feierlichen Pracht ihrer unbewegten Gestalten und den leuchtenden Farben zeigen, was eine tüchtige Schule vermag. „Der Unvorbereitete wird auf einen Meister allerhöchsten Ruhmes raten und sich in den vielleicht nie gehörten Namen kaum finden wollen" (J. Burckhardt).

Seit 1520, wo sein jüngerer und bedeutenderer Landsmann Moretto selbständig ist, beginnt dieser auf ihn einzuwirken. Romanino nimmt statt seines Goldtons einen silbernen an. Die Zeichnung wird strenger, kalte Farben herrschen vor. Blaue Stahlrüstungen erscheinen mit weißen Lichtern darauf, Landschaft mit schwarzblauem Himmel und leicht darüber hingeblasenen Feder- oder Strichwölkchen als Hintergrund. Einzelgestalten auf Altarflügeln weiß er in dieser Zeit vortrefflich zu geben; die fortschreitende Kraft des begabteren Genossen scheint ihn mit sich gezogen zu haben.

Savoldo, tätig zwischen 1508 und 48, erinnert vielleicht noch ein wenig an Giorgione, in dem Lauschigen und Dämmerigen: die Venezianerin,

ein oft wiederholtes, berühmtes Bild (Abb. 294) oder auch in dem Düstern seiner Darstellungen: dunkler Himmel mit dem letzten Abendrot auf der „Trauer um den Leichnam Christi“ (Altartafel aus Brescia, ebenfalls in Berlin). Viel weniger aber Alessandro Bonvicino, nach einem Zu-



Abb. 294. Venezianerin, von Savoldo. Berlin.

namen seiner Familie gewöhnlich Moretto genannt (um 1498 bis 1555). Moretto hat mehr Größe und eigenes Leben als die beiden anderen Brescianer, er hat sich einen besonderen Stil geschaffen, zu dem sie es nicht gebracht haben. Etwas so hohes, selbständiges, ergreifendes, wo das Visionäre uns ganz gegenwärtig gemacht ist und doch ohne einen verletzenden realistischen



Abb. 295. Die h. Justina, von Moretto. Wien.

Zug, wie die „Madonna, die einem Hirtenknaben auf dem Felde erscheint" (in der Kirche zu Paitone bei Brescia) oder die Justina mit dem neben ihr knieenden Edelmann, in dem man früher den Herzog Ercole II. von Ferrara hat erkennen wollen (Wien; Abb. 295), beide in sehr guter Landschaft, hätte weder Romanino noch Savoldo erfinden können. Etwas so vornehmes, von Raffaelischem Schönheitssinn durchdrungenes, wie die maje=



Abb. 296. Bildnis eines Edelmannes, von Moretto. London.

stätisch aufgefaßte große „thronende Madonna" mit den vier prächtig ge=kleideten Kirchenlehrern (Frankfurt, Städelsches Institut) haben sie niemals hervorgebracht. Er ist temperamentvoller, seine Darstellung bewegt und oft bis zum Pathetischen gesteigert: „Krönung Mariä" mit Engeln und vier Heiligen in einer herrlichen Landschaft um 1530, S. S. Nazaro e Celso in Brescia, wo noch eine Menge dieser großen Kirchentafeln zu finden ist. Die herkömmlichen Aufgaben werden durch neue, aus dem Leben gegriffene Zu=



Abb. 297. Gastmahl des Pharisäers von Moretto. Venedig, S. Maria della Pietà.

taten anmutig aufgefrischt: Nikolaus naht sich mit vier Schulkindern dem Thron der Madonna (aus der Kirche S. M. de' Miracoli in die Galerie Martinengo gebracht, 1539). Auch im Bildnis ist Moretto bedeutend, anziehend in der Art Giorgiones und Lottos durch Andeutung tiefer liegender Seelenzustände. Der weiche junge Edelmann unserer Abbildung denkt an



Abb. 298. Bildnis eines Schneiders, von Moroni. London.

die Frau seines Herzens, wie uns die Inschrift an seinem Federbarett anvertraut (London; Abb. 296). Ein zweites Porträt daselbst, gleichfalls aus Brescia und 1526 datiert, stellt einen Herrn aus dem Hause der Fenaroli in ganzer Figur und in enganliegender militärischer Tracht dar, glänzend von Erscheinung und herrlich gemalt; er könnte der jüngere Bruder des knieenden Stifters auf dem Bilde der Justina in Wien sein. Moretto ist von Romanino ausgegangen und hat sich dann an die eigentlichen Venezianer

angeschlossen, namentlich an Palma und Tizian und ganz zuletzt („Gastmahl des Pharisäers“, Venedig, S. Maria della Pietà; Abb. 297, und „Hochzeit zu Cana“, Lonigo, S. Fermo, beide von 1544) erinnert er schon etwas an Paolo Veronese. Er greift also in eine Zeit hinüber, die uns hier noch nicht beschäftigt.

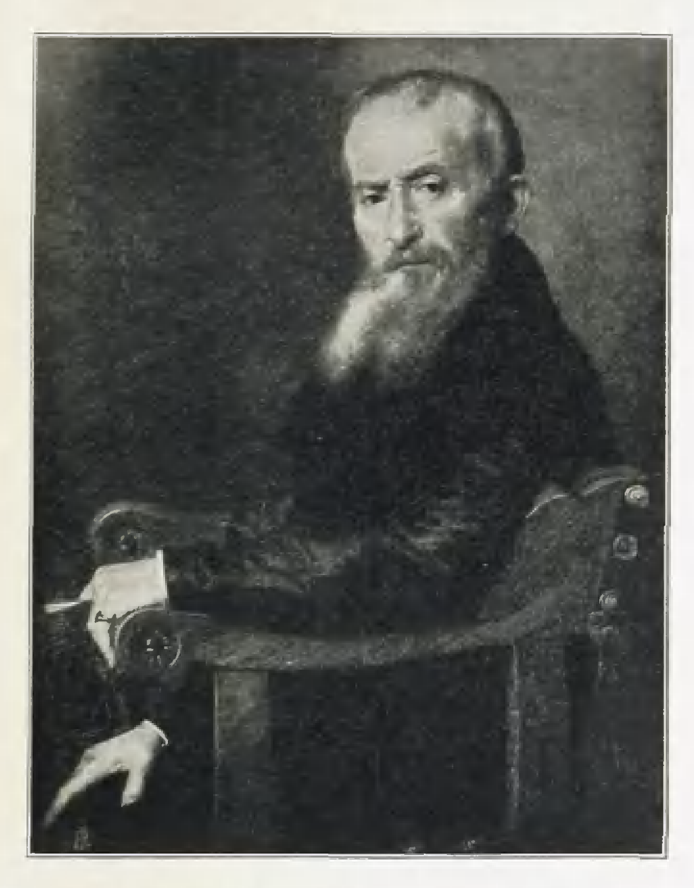
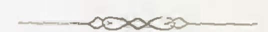


Abb. 299. Bildnis des Dichters Pantera, von Moroni. Florenz, Uffizien.

Moretto hat noch einen Schüler gebildet, den Bergamasken Moroni († 1578), der sich an großen Kirchentafeln zwar nur mit mäßigem Erfolge versucht hat. Dagegen ist er ein scharf beobachtender, erst im vorigen Jahrhundert zu Ehren gekommener Maler vorzugsweise männlicher Porträts, die uns eine in dieser Umgebung völlig neue Auffassung zeigen. Tizian pflegte die Honoratioren von Bergamo, wenn sie von ihm porträtiert zu werden wünschten, an diesen ihren Landsmann zu verweisen: der könne sie malen, wie sie leibten und lebten. In der Tat hat Giovanni Battista Moroni alles

Idealisieren, den großen historischen Zug und das unausgesprochene Bedeutsame, was uns in die Tiefe führt, ganz beiseite gelassen. Er zeigt uns Menschen des Tages, sprechend natürlich mit Haut und Haar und getroffen bis in die kleinen Lächerlichkeiten ihres Wesens: die Leute aus der Provinz (fast alle diese Bilder stammen aus Bergamo) zum Unterschiede von den venezianischen Nobili, die Tizian saßen. Sie sind sehr zahlreich. Drei finden sich in Berlin, männliche Brustbilder, Nr. 167 mit der frühesten bekannten Jahrzahl 1553. Sechs in London, darunter eine sonntäglich geputzte Dame im Seidenkleid, ein finster blickender Edelmann in knapper Waffentracht, diese in ganzer Figur, ferner ein Schneider am Zuschneidetisch mit der Schere in der Hand (Abb. 298) und ein Richter, komisch aufgeblasen zu wichtiger Amtsmiene, beides Kniestücke. Köstlich sind auch zwei männliche Bildnisse der Uffizien. Wir geben hier den Dichter Giovanni Antonio Pantera, der mit absichtsvoller Lässigkeit in seinem Lehnsessel Platz genommen hat, mit einem Buche in der Hand (Abb. 299). Wahrscheinlich ist es sein 1535 erschienenes religiöses Lehrgedicht, daß er dem König Franz I. von Frankreich widmen durfte. Darnach wird niemand von uns mehr verlangen. Aber zu den Werken des Schneidermeisters hätten wir wohl noch alles Vertrauen. Eigentümlich modern mutet auch das bei Moroni an, daß er meistens das Hintergrundbeiwerk wegläßt und seine Personen vor eine schlichte perlgraue Wand setzt. Grau und Schwarz sind auch übrigens, im Gegensatze zu der reichen Palette der Venezianer, seine hauptsächlichsten Farben, und mit so einfachen Mitteln erreicht er ganz erstaunliche Wirkungen. Die Kunstgeschichte hat ihn unter die Maler dritten oder vierten Ranges gestellt. Wenn aber heute jemand mit einem Dutzend solcher Bildnisse plötzlich hervorträte, welchen Platz würde der wohl beanspruchen können?



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Von **Adolf Philippi**

erschien als Band XX der Sammlung **Berühmte Kunststätten:**

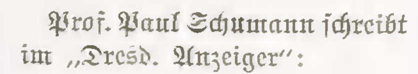
Florenz

VI und 244 Seiten mit 222 Abbildungen. — Preis 4 Mark.

Das Buch ist mit Sicherheit in der Beherrschung und Gliederung des kunstgeschichtlichen und des mit diesem verbundenen geschichtlichen Stoffes verfaßt. Die ausgezeichnete geistige Durchdringung der ganzen Materie, der Reichtum an feinen, zuweilen auch gewürzten Bemerkungen, die Meisterschaft in der Charakterisierung und die lebende, frische und fesselnde Diktion gestalten die Lektüre zum wahren Genuß für jeden, mag er die Schönheiten der Arnostadt schon kennen oder sie erst kennen lernen wollen.



Markus, von Donatello. Or San Michele.



Prof. Paul Schumann schreibt im „Dresd. Anzeiger":

Der Verfasser hat recht: es gehörte Mut und auch wohl noch etwas mehr — nämlich volle Beherrschung des weitschichtigen Stoffes — dazu, um über die geschichtlich interessanteste und an Kunstwerken reichste Stadt Italiens zu schreiben. Adolf Philippi hat den Mut gehabt und er hat sich — wie sich von dem Verfasser der kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen in sechs Bänden erwarten ließ — der schwierigen Aufgabe gewachsen gezeigt. Acht Kapitel sind der Gotik, sechs der Frührenaissance, drei der Folgezeit gewidmet. Philippis Darstellung ist einfach, klar und deutlich, so daß auch der Laie ihnen wohl zu folgen vermag. Das Buch kann daher jedem Italienpilger, der auf Florenz die dieser herrlichen Stadt gebührende Zeit verwenden will, bestens empfohlen werden.








GretagMacbeth™ ColorChecker Color Rendition Chart